بختیار علی

پژوهشی در معانی دیگر شعر

مترجم: یاسط مرادی

افراز

پژوهشی در معانی دیگر شعر



۱۳۹۴

سرشناسه:	علی، بختیار، ۱۹۶۰ - م. Eli, Bextiyar
عنوان قراردادی:	گه ران بو ماناکانی دیکه‌ی شیعر. فارسی
عنوان و نام پدیدآور:	پژوهشی در معانی دیگر شعر: [نوشتاری در شعر و فلسفه]
مشخصات نشر:	تهران: افراز، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری:	۱۲۴ ص.
شابک:	۹۷۸-۶۰۰-۳۲۶-۱۷۲-۳
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپای مختصر
یادداشت:	فهرست‌نویسی کامل این اثر در نشانی: http://opac.nlai.ir قابل دسترسی است.
شناسه‌ی افزوده:	مرادی، باسط، ۱۳۶۹-، مترجم
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:	۳۸۵۲۹۲۳

پژوهشی در معانی دیگر شعر

[نوشتاری در شعر و فلسفه]

بختیار علی

مترجم:

باسط مرادی



۱۳۹۴



انتشارات افراز

دفتر مرکزی و فروش: خیابان فلسطین جنوبی، خیابان وحید نظری، بن‌بست افشار، پلاک ۱، واحد ۵
تلفن: ۶۶۴۰۱۵۸۵
مرکز پخش: ۶۶۹۷۷۱۶۶
فروشگاه: خ انقلاب، خ دانشگاه، مجتمع تجاری دانشگاه، طبقه‌ی منفی یک، کتاب‌فروشی تخصصی هنر و ادبیات افراز
تلفن: ۶۶۹۵۲۸۵۳
وب‌سایت و فروشگاه اینترنتی: www.afrazbook.com
E-mail: info@afrazbook.com

پژوهشی در معانی دیگر شعر

بختیار علی

مترجم: باسط مرادی

نوبت چاپ: اول/۱۳۹۴
طراحی جلد: یاسین محمدی/ آتلیه افراز
نقاشی روی جلد: محمدرضا بابایی
آرایش صفحات: یاسمین حشدری
لیتوگرافی/ چاپ/ صحافی: ترنج/ تصویر/ یکتافر
شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه

قیمت: ۸۵۰۰ تومان

فهرست

ترجمه‌ی این کتاب تقدیم به:
آن سرابی که هرچه به‌سویش دویدم...
نرسیدم و ندیدمش... تااین‌که خود نیز گم و سرابی شدم...

و با سپاس:
از لپ‌تاپم که وزن انگشت‌های مرا متحمل شد. از دوستانم امیر رحیمی، سردار محمدی و پیمان فتحی به‌پاس رفاقت‌هایشان، از محمدرضا بابایی، دوست عزیز و گرامی و طراحم، که زحمت نقاشی روی جلد کتاب را کشیدند. و در پایان تشکر می‌کنم از سهند گلشنی، پسرخاله‌ی شیرین و نازنینم که در ترجمه‌ی یک واژه‌ی بسیار گنده به من کمک کرد!

نوشتار مترجم

آه که قلمم خساست به‌خرج می‌دهد و مفاهیم از دستانم می‌گریزند و ذهنم مرکزیت خودش را از دست وامی‌نهد و به ابهام، گسست و پراکندگی تحویل می‌شود. چشمانم تبدیل می‌شوند از وحشتی تهی. و این خلائی ست که نشانه‌ها را یکی پس از دیگری بر کاغذ پرتاب می‌کنم تا خودم را از شرشان وارهانم و نیرویی که از دل آن‌ها می‌گذرد را احساس نکنم.

دریدا[1]

نوشتن، بیرون جهیدن است از صف مردگان.

کافکا[2]

بخش نخست

در روزگاری که ارزش و کرامت انسان، جسم، روان و تمامیت هستی‌اش مورد بی‌حرمتی، خشونت و تهدیدهای پنهان و پیدای این جهانِ دوزخی قرارگرفته، در عصری که تیر و تانک ایدئولوژی‌ها و بمب‌های بعضی مذاهب افراطی خواب از

---

۱. Jacques Derrida: ژاک دریدا، (۱۹۳۰-۲۰۰۴) اندیشمند فرانسوی و پدیدآورنده‌ی فلسفه‌ی واسازی یا شالوده‌شکنی.

۲. Franz Kafka: فرانتس کافکا، (۱۸۸۳-۱۹۲۴) از بزرگ‌ترین نویسندگان آلمانی‌زبان در قرن بیستم.

چشم کودکان و شاعران و مردمان می‌رباید و هر دم آن‌ها را نشانه می‌رود، در زمانه‌ای که به قول شاملو[1]: عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد، در روزگاری که جفای یار و خفای سخن و سلاح‌های سنگینِ کشتار بر ما آوار می‌شوند، جایی که شعر به دار آویخته می‌شود و زبان، سعی در زنده نگه داشتن آن دارد، در آن دم که زمان ساعتش را کوک کرده و راهش را شتابان به‌سوی مرگ و مقصد مرگ می‌پیماید، در میان چنین جهان وحشتناک و سهمناکی، توگویی انسان چگونه و با چه سلاحی می‌تواند با این‌همه مصائب تا کند و بسازد و باهاشان به مبارزه برخیزد؟ در دنیایی که درش انسان‌ها مطیع "می‌شوند" و روح عاصی‌شان از آن‌ها گرفته‌شده، در جهانی که بمب‌های اطلاعاتی و رسانه‌ای سد راه اندیشیدن آدمی می‌شوند و شبکه‌های اینترنتی تنها زندانی‌اند بس بزرگ برای زندگانیِ افراد و دنیای مجازی که به دنیای واقعی و حقیقیِ روزِ آدمی بدل شده و صنعت، به نحوی از انحاء، ذهن و ذاتِ خلاقِ بشر را با شبکه‌های به‌اصطلاح اجتماعی‌اش به بیراهه کشانده و "اراده‌ی خواستن" را ازش سلب کرده و به بیانی دیگر، در عصری که مشکل بتوان خود را، و یا یک راه مستقل را، یک فضای جدید یا یک زندگی دیگر و متفاوت را یافت و زیست، و در کل در روزگاری که بار جفای معشوق بر عاشقان سنگینی بسیار می‌کند و ظلم و ستم بورژواها همچنان بر کارگران فزونی می‌یابد و تحملِ بارِ هستی بر آدمی دشوارتر می‌شود، بنابراین در چنین جهانی، در چنین جهنم سیاسی شده و نیز سیاسی زدوده‌ای، در چنین روزگار به اصطلاح پست‌مدرنی، که انسان یا همان مرده‌ی متحرکی که با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند، در چنین وحشت‌گاه سیاه و زیست‌گاه تنگی، که می‌توان آن را ترسناک‌تر از روزها و سال‌های جنگ جهانی اول و دوم دانست. در چنین فضا و طبیعت زشت و فاسدی که خود برای خود رقم زده و شاید نمونه‌اش در تاریخ نیز بی‌سابقه باشد و... مهم‌ترین پرسشی که برای همگان پیش می‌آید، بی‌گمان شاید این باشد که آیا راه و یا برون‌رفتی از

---

۱. احمد شاملو، (۱۳۰٤-۱۳۷۹) شاعر، نویسنده، روزنامه‌نگار، پژوهشگر، مترجم، فرهنگ‌نویس ایرانی و از بنیان‌گذاران کانون نویسندگان ایران.

این بحرانِ عظیمِ تاریکیِ تاریخی وجود دارد؟ آیا هنوز می‌توان چشم به **امید** بست؟ آیا دریچه‌ای، روزنه‌ای می‌توان یافت؟ تا دگرباره امید بشر به پرواز درآید و حصار و ساختارها و ریختارها را درهم شکند، که درمان و تسکینی باشد بر جسم و روانِ انسانِ بیگانه‌یِ خردشده‌ی شکسته‌ی تنهایِ ملول و مغموم و محزون و منکوبِ این عصر توحش؟

پاسخ آن ــ نه دشوار بلکه ــ ساده همچون **آری** است... و چنین امیدی همانا **شعر**[1] است. اما این‌که چگونه این یگانه پدیده و رخداد عظیم هستی می‌تواند موجب دمیدن روحِ امیدْ در آدمی شود، در طول این نوشته مفصل به آن پرداخته می‌شود...

قبل از صفر

کلمه چیست؟ تجربه چیست؟ شعر چیست؟ ادبیات چیست؟ زبان چیست؟ مرز میان زبان و ادبیات کدام است؟ هنر چیست؟ زیبایی‌شناسی چیست؟ محسوسات چیست؟ منطق چیست؟ انسان چیست؟ طبیعت چیست؟ متافیزیک چیست؟ هستی چیست؟ مرگ چیست؟... کلمه چیست؟

خواننده‌ی عزیزِ متن!

این‌ها نه پرسش، بلکه همه شناخته‌شده‌های ما و پاسخ‌های قانع‌کننده‌ای هستند که با ذهن‌های ما شناسایی و هویدا شده‌اند. اما در این نوشتار من خود را با واژه‌هایی که در وجودم موجود است مسلح و مصلح می‌کنم جهتِ نوشتن ــ نگفتن ها و ننوشتن ناگفته‌ها. همان‌گونه که بلانشو[2] می‌گوید: نوشتن گفتن نیست. بنابراین در این نوشتار کوتاه، کلمات ذیل، واژه‌ها و آجرهای ذهن نگارنده متحد می‌شوند تا منزل ــ نوشتاری را بسازند و انسجام بخشند، که همه تلاش و کاوشی است جهت یافتن معانی شعر، و نه ساخت یک تعریف و تئوریزه کردن آن. چراکه

---

1. poem

۲. Maurice Blanchot: موریس بلانشو، (۱۹۰۷-۲۰۰۳) رمان‌نویس، نظریه‌پرداز ادبی و اندیشمند فرانسوی.

شعر تئوری پذیر نیست...

صفر

آدمی را می‌توان بخش بزرگی از ــ در هستی[1] دانست. همان رخدادِ عظیمِ هستی. او را می‌توان جسم و روح و دو قطبِ منطق ــ احساس و همچنین جهان را همان دو قطب فیزیکی ــ متافیزیکی دانست. به‌عبارتی کلی‌تر، سخن این است: هستی را یک دوگانه انگاشتن ــ پذیرفتن. یک زندگی ــ یک مرگ. یک‌چیز غیرمنطقی. دو ضد و ...

در ادامه‌ی این نوشتار صرفاً به مباحثی می‌پردازم که لازم می‌نماید.

یک

منطق[2] رابطه‌ی تنگاتنگی با اراده و اراده‌ی اخلاقی دارد (در این‌جا منظور صرفاً متمرکز بر ارتباط میان منطق و موضوع مورد بحث است). موضوع، منظور و مقصودی که منطق می‌پیماید صرفاً یک‌چیز است: حقیقت. وانگهی حقیقتی که منطق به سفر آن می‌رود، به سوارِی همان قطار ــ اخلاق، یا همان بدی و خوبی، پاکی و نه زیبایی و زشتی است درواقع به معنایی منطق همان سویه‌ی سخت و سفت و زمخت وجود آدمی است، که غالب اوقات در حالت رادیکال آن به جزم‌گرایی[3] و توتالیتاریسم[4] می‌انجامد. نمونه‌های عظیم و برجسته‌ی آن را در تاریخ می‌توان در عرصه کلی سیاست و به‌ویژه در سیاسیون آن در جنگ جهانی اول و دوم در آلمان، ایتالیا و شوروی سابق مشاهده کرد. هیتلر، موسولینی، استالین، صدام(حداقل به‌واسطه‌ی کشتار دسته‌جمعی کردها) و بسیاری دیگر هم هستند و بودند: پوتین، بوش، قزافی، مبارک و... منطق نقطه‌ی مقابل احساس: همان سویه‌ی ترد و نازک و لطیف و ظریف و حساس است. منطق، مسلح به یک ساختار ــ سیستماتیک و یک نظام

---

1. Existence
2. Logic
3. Dogmatic
4. Totalitarianism

اخلاقی است که غیر خود را بر اساس معیارهای درون ــ سیستمیک خود ارزیابی می‌کند و در مقام قضاوت حکم صادر می‌کند. بنابراین وجود منطق در عرصه‌ی هنر به‌مثابه‌ی یک مدل ضد ــ هنری است...

دو

احساس[1]. انسان ــ شاعر[2] تماماً همین قطب احساس وجود خود را برمی‌گزینند. به بیانی او در بیرون نمی‌زید. او یا باید هنرمند باشد و یا دیکتاتور. اگر بخواهیم واضح‌تر به آن بپردازیم در حقیقت شاعر هیچ‌گاه دیکتاتور نیست و نمی‌شود، چراکه او احساس را در اولویت قرار می‌دهد و اندیشه را در احساس. و شالوده‌ی تمامی وجودش را باور به انسانیت تشکیل داده است.

البته شاعر دیکتاتور نیز هست، اما تنها در شعر. او در درون می‌زید. درواقع اگر او در شعر دیکتاتور نباشد و همه‌ی واژگانش او را بازنشناسند و واژگان دیگری را زیر سلطه‌ی خود قرار ندهد و بر آن‌ها فرمان نراند دیگر شاعر نیست. او در شعرِ خود واژگان ــ بندگان خاص خود را دارد که هر دم آن‌ها را به بازی می‌گیرد. به‌عبارتی بندگان ــ واژگان خاص خود را دارد و این‌گونه است که تک کشور ــ تک شعر خود را هستی می‌بخشد و جهان کوچک و زیبای خود را می‌آفریند...

سه

تجربه[3] ــ احساس. شاعر، چون مرتب و سلسه‌وار احساس می‌کند، پس تجربه می‌کند و چون تجربه می‌کند، احساس می‌کند. شاعر هم دوست دارد زندگی کند و هم نکند، عشق بورزد، عاشق باشد، مبارزه کند یا نکند، غذا بخورد و یا زن بگیرد یا بچه‌دار شود یا نشود، لمس کند، ببیند، بفهمد یا نفهمد، اما او قبل از هر چیز در درون خود دارای دو روح است، یکی همان روح اجتماعی و طبیعی‌ای که در درونش روییده، و دیگری همان مؤلفی که در درونش وجود دارد. این دو باهم در

---

1. Sense
2. Poet
3. Erlebnis

یک نوع رابطه‌ی پیچیده‌ای قرار دارند. چیزی که یک شاعر را از یک غیر شاعر متمایز می‌کند این است که او بیرونیات ــ محسوسات خود را درونی ــ تجربه می‌کند، یا به درونیات ــ تجربیات خود منتقل می‌کند و آن را به جاندار دوم خود، یعنی مؤلف درونش می‌سپارد. شاعر انسانی است که هر دم بیش از دیگران، **احساس**[1] می‌کند... وانگهی شعر نزد او همان‌گونه که الیوت[2] نیز می‌گوید:

> بازتاب آبکی عواطف نیست، بلکه فرار از هویت است، لیکن تنها کسانی که هویت و عواطف دارند، می‌دانند که رهایی جستن از این چیزها چه معنا می‌دهد...

چهار

شاعر و زبان[3]. شاعر ــ فاعل؛ یعنی بیرونیات ــ درونیات یا بیرونیات ــ در درونیات را با واژهٔ بیرونی کردن؛ شاعر برای بیرونی کردن و انعکاس و نمایش دادن تجارب ــ درونیات، به ابزار ــ زبان ــ واژگان نیازمند است. به‌عبارتی او با به دست گرفتن این ابزار ــ زبان ــ واژگان، آن‌ها را نه مصرف بل به قول آدورنو[4] غنی و اصیل‌تر می‌کند، و نه این‌که آن‌ها را زیر سلطه‌ی... هدف خاصی قرار دهد بلکه او شعر را برای خودش می‌خواهد، چراکه هدف شعر نیز جز این نیست.

در این‌جا باید به پل والری اشاره کنم. او شعر را به رقص کردن و نثر را به راه رفتن تشبیه می‌کرد و می‌گفت راه رفتن معمولاً به‌سوی مقصدی است و حال آن‌که رقص مقصدی ندارد و رقص‌کنان به مقصدی رفتن مضحک خواهد بود. پس هدف رقص، همانا خودِ رقص است. بنابراین چون شاعر یک انسان است، انسانی

---

۱. دیدن، فهمیدن، حس کردن، دریافتن، احساس کردن، پی بردن...

۲. Thomas Stearns Eliot: تی اس الیوت، (۱۸۸۸–۱۹۶۵) شاعر، نمایشنامه‌نویس، منتقد ادبی و ویراستار امریکایی ــ بریتانیایی.

3. Language

٤. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno: تئودور آدورنو، (۱۹۰۳–۱۹۶۹) جامعه‌شناس، فیلسوف، موسیقی‌شناس و آهنگ‌ساز نئومارکسیست آلمانی. وی به‌همراه کسانی چون ماکس هورکهایمر، والتر بنیامین، هربرت مارکوزه و یورگن هابرماس از سران مکتب فرانکفورت بود.

که به باور ارسطو حیوانی است ناطق و سخنگو، در این‌جا این ناطق بودن انسانِ شاعر با انسانِ‌غیر شاعر بسیار متفاوت است. به‌عبارتی زبان برای انسان غیر شاعر صرفاً یک وسیله است. یک ابزار ــ زبان ارتباطی ــ زبان عادی.

این زبان یا همان نظامِ نشانه‌ها به چه معناست؟ هر چیز که نماینده‌ی چیز دیگری جز خودش باشد یا با توجه به تعریفی که در منطق قدیم از دلالت می‌کنند: بودنِ شئ است به وجهی که از علم به آن حاصل آید. علم به شئ دیگر. مثلاً دلالت جای پا بر رونده و دلالت لفظ دیوار بر معنای دیوار. اگر بخواهیم به‌طور خلاصه به آن بپردازیم، می‌توان گفت اگر فرضاً نشانه را معادل «کلمه» بدانیم (که نسبت میان نشانه و کلمه نسبت عموم و خصوص مطلق است) به‌موجب منطق قدیم، کلمه از «لفظ» و «معنی» تشکیل‌شده است (به‌اضافه‌ی شکل و تصویر آن در تصورات) که لفظ بر معنی «دلالت» دارد.)

در این‌جا لازم است گفته شود که مدلول با عینِ خارجی، یکی نیست بلکه بر آن دلالت می‌کند. یعنی همان‌گونه که دال بر مدلول دلالت دارد. چون نشانه حاصل قرارداد است (زیرا فقط قرارداد ماست که لفظ دیوار را تا مفهوم دیوار می‌رساند و بدیهی است که در طبیعت چنین رابطه‌ای میان صوت دیوار و مفهوم دیوار وجود ندارد)، پس هم دال و هم مدلول امری است قراردادی نه طبیعی و حال آن‌که عین خارجی به‌خودی‌خود وجود دارد و منوط به قرارداد یا عدم قرارداد ما نیست. انسان غیر شاعر به‌واسطه‌ی چنین امر قراردادی‌ای زبان را به‌مثابه وسیله‌ای جهت رسیدن به مقاصد و نشانه‌گذاری بر چیزها درمی‌آورد و زبان را همان‌گونه که هست به‌نوعی صرفاً مصرف و متوقف می‌کند. البته غیر شاعران، نویسندگان را نیز در برمی‌گیرد، اما نه به آن حدی که دیگران را. این غیرشاعران را اگر بخواهیم با زبان لاکانی و دلوزی نام ببریم همان پدر ـــ ان هستند. (که در این‌جا مجال توضیح آن نیست) اما نه به این مسائل پرداخته می‌شود و نه به گروهی از نویسندگان که در تقلیل ارزش زبان نقش دارند، چراکه باید گفت: نثر[1] یک‌چیز

1. Prose

است و شعر یک‌چیز دیگر. همچنین مسأله‌ی تعهد در هرکدام متفاوت است. به‌عبارتی نویسنده برخلاف هنرمند، با معانی و دلالت سروکار دارد، آن‌گونه که قلمرو نشانه‌ها و کلمه‌ها نثر است و نه شعر. یعنی درواقع حکم شعر حکم نقاشی و پیکرتراشی و آهنگ‌سازی است و چون‌که شعر نیز همچون آن‌ها فاقد قدرت بیان معانی است، بنابراین نمی‌توان از آن انتظار متعهد بودن داشت. به قول سارتر[1] دارای یک وجود حضوری است[2]. و در این‌جاست که تفاوتش با شاعر نیز آشکار می‌گردد، نویسنده بر خلاف شاعر همان گوینده است که کلمات را برای فایده‌ای که از آن‌ها برمی‌آید به‌کار می‌برد.

در این‌جا باید به نویسنده‌ی ادبیات چیست؟ اشاره کنم. سارتر می گوید:

> من چرا برای شعر آرزوی متعهد بودن بکنم؟ چون‌که شعر هم مثل نثر کلمات را به‌کار می‌برد؟ ولی کلمات را به همان‌گونه به‌کار نمی‌برد، و حتا اصلاً آن‌ها را به‌کار نمی‌برد. یعنی از کلمات **استفاده** نمی‌کند، بلکه حتا می‌توانم بگویم که به آن‌ها استفاده می‌رساند...

---

۱. Jean Paul Charles Aymard Sartre: ژان پل سارتر، (۱۹۰۵-۱۹۸۰) فیلسوف، اگزیستانسیالیست، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و منتقد فرانسوی.

۲. وجود حضوری (etre) و وجود حصولی (existence). بر طبق فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم، وجود بر دو گونه است: وجود حضوری و وجود حصولی. برای مثال سنگ دارای وجود حضوری است، یعنی هستی آن «حاضر» در درون ذات آن است و خارج از حیطه‌ی عملِ ذهنِ صاحب شعور، وجود حصولی ندارد، یعنی هستی دیگری را نمی‌تواند بیرون از ذات خود «حاصل» کند. پس وجود حصولی «حالت» نیست، «عمل» است، گذشتن از مرحله‌ی «امکان» به مرحله‌ی «واقعیت» است و یا به‌قول هایدگر، «سر برآوردن در حقیقت هستی» است. این معنی در ریشه‌ی کلمه‌ی exister (وجود داشتن) هم مستتر است: وجود حصولی یعنی عمل کسی که ازآن‌چه هست به «بیرون» (ex) حرکت می‌کند تا در حدّ آن‌چه پیش از آن فقط ممکن بود «مستقر شود» (sistere). به‌قول هایدگر، «این عبارت که انسان وجود (حصولی) دارد» جواب به این سؤال نیست که آیا انسان هست یا نیست، بلکه جواب به این سؤال است که ماهیت انسان چیست.»

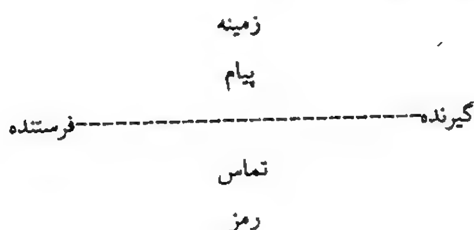
بنابراین «وجود (حصولی) داشتن» لفظ دیگر، همان «در موقعیت بودن» (etre en situation) است، یعنی روابط مشخص متقابلی با جهان و با دیگر موجودات ذی‌شعور برقرار کردن.

کاری که شعر با زبان می‌کند گشایش و گسترش آن است و نه محصور ساختن و محدود کردن و مصرف و متوقف کردنش. درست همان‌گونه که باید گفت: شاعران زبان را هدف می‌دانند و نه وسیله. چیزی که در این رابطه آن‌ها را از غیر شاعران متمایز می‌کند همان استفاده رساندن به زبان است که سارتر به آن اشاره می‌کند و نه آن‌گونه که نزد غیر شاعران باب است: زبان همچون پل ارتباطی میان دو نفر و یا برای دو نفر که صرفاً پیامی میانشان ردوبدل شود و از فرستنده‌ای به گیرنده‌ای برسد. در این‌جا نظر شولس[1] نیز مهم است. او معتقد است که نظریه‌ی ارتباط یاکوبسن شیوه‌ی مناسبی برای تحلیل شش عنصر برسازنده ی هرگونه رخداد کلامی[2] است، صرف‌نظر از آن‌که موضوع موردمطالعه محاوره‌ی عادی، سخنرانی عمومی، نامه، یا شعر باشد، چون درهرحال ما همواره با یک پیامی روبه‌رو هستیم که از فرستنده آغاز و به گیرنده ختم می‌شود. این سه، بدیهی‌ترین جنبه‌های فعل ارتباط‌اند. یعنی هر ارتباط موفقی متکی و وابسته به سه جنبه‌ی دیگر رخداد کلامی است، درواقع پیام باید به‌واسطه‌ی تماسی فیزیکی و/ یا روان‌شناختی، در چارچوب رمزی[3] خاص، و با رجوع به زمینه‌ای[4] مشخص، انتقال یابد. و این‌که زمینه به ما اجازه می‌دهد دریابیم پیام در چه موردی است. ولی بدین منظور، نخست باید رمزی را تشخیص دهیم که پیام در چارچوب آن عرضه شده است. اما حتا اگر رمز را نیز بدانیم، تا زمانی که با کلام ادا شده تماس نگرفته‌ایم، چیزی نخواهیم فهمید؛ برای مثال، تا زمانی که کلمات مرا بر این صفحه نبینید (یا به قرائت بلند آن گوش نکنید)، پیامی در کار نیست. پیام که فرستنده و گیرنده را در فعل ذاتاً انسانیِ ارتباط وحدت می‌بخشد، خود صرفاً صورت یا شکلی لفظی[5] است که بدون اتکا به تمامی دیگر عناصر رخداد کلامی قادر به انتقال و عرضه‌ی معنای خود نیست. ، پیامْ خودِ همان معنا نیست. معنا

---

1. Robert Scholes
2. Speech Event
3. Code
4. Content
5 Verbal

نتیجه‌ی نهایی کل رخداد کلامی است که به فرمول لفظیِ پیام، رنگ و بویی خاص می‌بخشد. (البته برخی از انواع معانی را می‌توان بدون پیام‌های لفظی، مثلاً با نگاه، لمس، یا تصویر انتقال داد). شولس این شش عنصر برسازنده ی رخداد کلامی و نسبت‌های آن‌ها را به شکل زیر داده است:



بی‌تردید پیام در قلب هر رخداد کلامی جای دارد، و می‌توانیم هر پیامی را به شیوه‌ای خام و سردستی پدیده‌ای ارجاعی[1] بدانیم که به سوی زمینه، موضوع، یا ایده‌ای خارج از خود نشانه رفته است و ما را بدان ارجاع می‌دهد. یعنی همان‌گونه که مرلوپونتی[2] نیز در پدیدارشناسیِ ادراک به درستی نشان داده است که: هیچ کیفیتی یا هیچ احساسی چنان پاک و مجرّد نیست که هیچ دلالتی در آن نفوذ نکند، یعنی به چیزی بیرون از خود رجوع ندهد. درواقع، وضع غالباً همین‌طور است. ولی کلِ هر پیامی به زمینه‌ای خارج از خود اشاره ندارد. عبارت زیر را در نظر بگیرید:

«گوش کن! لعنتی، به فارسیِ صاف و ساده میگم. می‌شنوی؟ خب، روزی روزگاری مردی بود...». بخش‌های متفاوت این پیام را می‌توان به‌طور کاملاً مستقیم با عناصری متفاوت در رخداد کلامی ربط داد. زمینه‌ی خارجی پیام فقط پس از ادای آخرین کلمات تا حدی مشخص می‌شود. ولی پیش از تشخیص

---

1. Refrential

۲. Maurice Merleau Ponty: موریس مرلو پونتی، (۱۹۰۸-۱۹۶۱) پدیدارشناس مطرح فرانسوی در قرن بیستم.

زمینه، بخش‌های دیگری از پیام به ما عرضه می‌شود: «گوش کن!» ـــ جمله‌ای امری خطاب به گیرنده‌ی پیام ـ «فارسیِ صاف و ساده» ـ اشاره‌ای به خود رمز ـــ «لعنتی» و «خب» ـ دو عبارت معترضه که فقط مبیّن نگرش فرستنده است ـــ و سرانجام «روزی، روزگاری مردی بود» که «مرد» را به‌عنوان زمینه‌ای معرفی می‌کند که غایت کل ماجراست، البته این عبارت آخری کارکردهای دیگری نیز دارد که باید بدان‌ها پرداخت. این پیام توانسته با به خدمت گرفتن عبارتی مرسوم از رمزی فرعی توجه ما را به خود و به نحوه‌ی ترکیب و شکل‌گیری‌اش، معطوف سازد. وانگهی ظهور ناگهانی وزن (یا ریتمی) بارز در جمله آخر (یعنی همان تکرار هجاهای..)، کارکرد مشابهی دارد. این وزن، توجه ما را از زمینه به خود پیام معطوف می‌سازد، بدین معنا که «مرد» به هنگام ظهورش، از لحاظ هستی‌شناسی منزلتی مشکوک دارد.

بدین ترتیب، عناصر متفاوت رخداد کلامی بار دیگر در متن خود پیام به‌عنوان «کارکردهای» متفاوتی ظاهر می‌شوند، که ماهیت و ساختار کلام را شکل می‌بخشند. یاکوبسن[۱] این کارکردها را در هیأت طرحی مشابه با طرح عناصر رخداد کلامی ارائه می‌کند:

ارجاعی

شعری

کنشی-------------------------عاطفی

تماس لفظی

فرا زبانی

هر پیامی براساس این کارکردهای شش‌گانه تنظیم می‌شود، گاهی یک یا تعدادی از این کارکردها بر برخی پیام‌ها (یا بخش‌هایی از آن، نظیر مثال فوق) مسلط می‌گردد. و این‌که بیشتر پیام‌ها ارجاعی‌اند و متوجه زمینه‌ی پیام. برخی

---

۱. Roman Jakobson: رومن یاکوبسن، (۱۸۹۶-۱۹۸۲) زبان‌شناس و نظریه‌پرداز ادبی روسی.

دیگر هم عاطفی‌اند و متوجه فرستنده، نظیر عبارت معترضه‌ی مثال فوق که مبیّن نگرش فرستنده‌ی پیام است. برخی پیام‌ها کنشی‌اند و اساساً معطوف به گیرنده، نظیر جملات امری. برخی دیگر فقط به‌قصد ایجاد تماس لفظی و در حرف را گشودن، ارسال می‌شوند. در همین رابطه یاکوبسن قطعه‌ای جذاب از دوروتی پارکر[۱] نقل می‌کند که در آن گفت‌وگوی شخصیت‌ها بر اساس ایجاد تماس لفظی تحقق می‌پذیرد: «زن گفت " خب! رسیدیم! " مرد گفت " آره، رسیدیم! " زن گفت "این‌طور نیست؟ " مرد گفت " چرا، رسیدیم " زن گفت " جانمی، رسیدیم "، مرد گفت " خب! "». در این‌جا توجه به خود رمز، نظیر پرسش‌های مربوط به معنای کلمات و غیره (مبین کارکرد) فرازبانی است. در این‌جا باید اشاره کرد که سخنان بچه‌های کوچک و دیگر کسانی که سرگرم یادگیری زبانی جدیدند و طبیعتاً تا حد زیادی خصلت فرازبانی دارد.

آن شکلی از تأکید در کلام، که از لحاظ اهداف و مقاصد ما، بیشترین اهمیت را دارد، زمانی رخ می‌دهد که پیام بر خود تأکید می‌گذارد و توجه ما را به ساختار نحوی، زبان ادبی و الگوهای صوتی نهفته در خود پیام جلب می‌کند. این همان کارکرد شعری است که در هر سخنی حضور دارد. این کارکرد به‌هیچ‌وجه منحصر به «هنر» نیست. به همین ترتیب، زبان هنر ادبی نیز همواره منحصر به شعر نیست. به قول یاکوبسن: کارکرد شعری صرفاً کارکرد مسلط و تعیین‌کننده‌ی هر لفظی است، نه یگانه کارکرد آن؛ همین کارکرد، در دیگر فعالیت‌های لفظی به‌منزله‌ی یکی از اجزاء متشکله‌ی فرعی و یدکی عمل می‌کند. به‌عبارتی کارکرد شعری، با برجسته ساختن جنبه‌ی ملموس نشانه‌ها، دوگانگی بنیادین نشانه‌ها و اشیاء را عمق می‌بخشد.

در این صورت فرا افکندن و ترسیم بُعد استعاری و پارادیگماتیک (جانشینی) زبان بر بُعد سینتگماتیک (همنشینی) آن، شیوه‌ی اصلی تجلّی کارکرد شعری در

---

۱. Dorothy Parker: دوروتی پارکر، (۱۸۹۳-۱۹۶۷) شاعر، نویسنده‌ی داستان‌های کوتاه، منتقد و طنزنویس اهل ایالات متحده امریکا.

شعر است. و شعر با تأکید نهادن بر شباهت‌های صوتی، وزنی و تصویری، زبان را قوام می‌بخشد و توجه ما را از معنای ارجاعی زبان به عوارض و صفات صوری آن معطوف می‌کند. درواقع پیام زبانِ عادی یا همان پیامِ زبانِ انسانِ غیر شاعر ارجاع به خارج است، به نشانه‌گذاری بر چیزها و مسأله‌ی زبان در زبان شاعر متفاوت است. **(زبان ــ استعاره)**. چون کلمات نزد شاعران به‌مثابه‌ی شئ هستند و نه معنی (به معنایی دالی که بر مدلولی دلالت کند).

شاعران از جمله کسانی‌اند که تن به استعمال زبان نمی‌دهند، یعنی نمی‌خواهند آن را چون وسیله به‌کار برند. روشن‌تر بگوییم ــ هربار که ما از اشیا نام می‌بریم حقیقت این است که همواره نام را فدای شئ می‌کنیم، یا اگر چون هگل[1] سخن بگوییم، «اسم» در قبال «مسمّی» اهمیت خود را از دست می دهد تا مسمی اهمیت یابد. این مسئله نه فقط بر شاعران بل برای نقاشان،آهنگسازان و در کل هر هنرمندی که از اثرش انتظار "گفتن" و "عیان کردن" داشته باشد نیز صادق است. هر زمان که یک نقاش یا یک آهنگساز و یا یک هنرمند، رنگ‌ها و اصوات و ماتریال خود را همچون یک وسیله و در خدمت و برای بیان یک مقصود خاص به‌کارگیرد درواقع با کاار خود به قتل رنگ‌ها و نت‌های خود پرداخته و فاتحه‌ی اثر خود را خوانده است. به‌کار بردن رنگ‌ها و اصوات چیزی خواهد بود غیر از بیان مفاهیم و مقاصد با کلمات. به زبانی دیگر، هنرمندی که بخواهد اثرش همچون یک"دالِ"بر مدلولی...، و با انجام کارش قصد کدگذاری بر چیزی داشته باشد، یا بر چیزی نشانی مهر کند، و ناشناخته‌ای را مطلقاً بشناساند، و از ـــ بر تعبیرپذیری آن غافل شود و چشم بپوشد و دروازه‌های تأویل آن را ببند و مغفول کند، این دیگر به‌مثابه یک اثر صرف هنری نخواهد بود. و به زبانِ بنیامین[2] می‌توان

۱. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: گئورگ ویلهلم فردریش هگل، (۱۷۷۰-۱۸۳۱) فیلسوف بزرگ آلمانی و یکی از پدیدآورندگان ایده‌آلیسم آلمانی.

۲. Walter Bendix Schonflies Benjamin: والتر بندیکس شونفلیس بنیامین، (۱۸۹۲-۱۹۴۰) فیلسوف، مترجم، نویسنده و زیبایی‌شناس مارکسیست آلمانی ــ یهودی و از اعضای مکتب فرانکفورت.

گفت که دیگر از آن "هاله‌ی خود تهی می‌شود و به قول هایدگر[۱] "اصالت" خود را از دست می‌دهد. به‌عبارتی هنرمند با این کار خود، هنر را "برایِ ..."به‌کار می‌گیرد. این‌جاست که شاعر باید به‌عنوان یک هنرمند یک‌باره از زبان «زبان به‌مثابه ابزار» دوری جسته و برای بار اول و آخر راه و رسم شاعرانه را اختیار کند، یعنی راه و رسمی که کلمات را چون شئ تلقی کند و نه چون نشانه.

در اصل شاعر از زبان بیرون است، کلمات را از وارو می‌بیند، و گویی که از جبر زندگی بشر آزاد است و چون به سوی آدمیان بازآید نخست با کلام چنان برخورد می‌کند که با مانعی. به‌جای آن‌که اشیاء را نخست از طریق نامشان بشناسد، گویی که در آغاز، بی واسطه‌ی الفاظ، تماسی خاموش با اشیاء می‌یابد و سپس به سوی دسته ای دیگر از اشیاءکه همان الفاظ‌اند، رو می‌آورد، آن‌ها را لمس می‌کند، می‌مالد، می‌ورزد، در آن‌ها درخششی خاص می‌یابد و کشف می‌کند که میان آن‌ها با زمین و آسمان و آب و همه‌ی اشیاءآفریده و حادث، پیوندی هست، و چون نمی‌تواند آن‌ها را به‌مثابه نشانه‌ی یکی از جلوه‌های جهان به‌کار برد، ناچار کلمه را **تصویر** یکی از این جلوه‌ها می‌بیند. و این «تصویر لفظی» که به سبب مشابهتش با مثلاً درخت بید یا زبان گنجشک مورد انتخاب شاعر بوده است لزوماً همان کلمه‌ای نیست که ما برای نامیدن این اشیاء به‌کار می‌بریم. وانگهی چون شاعر خارج از زبان است، به‌جای آن‌که کلمات چون دلالتی باشند که او را از خودش بیرون ببرند و به میان اشیاء بیفکنند، شاعر آن‌ها را چون دامی برای صید واقعیت گریزپا می‌بیند. الغرض، زبان تماماً برای او آیینه‌ی جهان است.

بنابراین در این‌جا باز باید به ریزبینی‌های متفکری همچون سارتر رجوع کرد که می‌گوید قدرتی که در کلمه است در رنگ‌ها و نت‌ها نیست. قدرتی که شاعر از

---

۱. Martin Heidegger: مارتین هایدگر، (۱۸۸۹-۱۹۷۶) از تأثیرگذارترین فیلسوف‌های قرن بیستم بود. وی با شیوه‌ای نوین به تأمل درباره‌ی وجود پرداخت. از مهم‌ترین کتاب‌های او در فلسفه نیز اثر هستی و زمان است. اندیشه‌های این اندیشمند بزرگ رقم‌زننده‌ی مایه‌های فکری بسیاری از متفکران مابعد تجدد ازجمله میشل فوکو، ژاک دریدا و هانس گئورگ گادامر بوده است.

آن بهره‌مند است نقاش نمی‌تواند داشته باشد. شاعر در شعر هم می‌تواند آهنگ بنوازد و هم تصویر بنقاشد. لیکن دیگرِ هنرمندان فاقد چنین قدرتی هستند. سارتر به این اشاره دارد که شاعر با هر کلمه و تنها بر اثر رفتار شاعرانه‌ی خود، استعاره‌هایی پدید می‌آورد که پیکاسو[۱] حسرت‌شان را داشت و آرزو می‌کرد که قوطی کبریتی بسازد که هم خفاش باشد و هم درعین‌حال قوطی کبریت. و در این‌جا است که باید گفت تجربه و شکست شاعر در شعر به شئ بدل می‌شود و نه این‌که به دلالت. شاعر در شعر، شکستِ خود را تشخیص نمی‌دهد. او در شعر شکستی تازه را درد می‌کشد.

این مسأله به‌گونه‌ای دیگر و در ابعاد کاملاً متفاوتی در خلال دیالوگ دو تن از شخصیت‌های رمان هتل اروپا، در اثر فرهاد پیربال، نویسنده و نقاش کُردزبان به‌سادگی قابل مشاهده است :

> ... چی می‌کشی؟... آقای فرهاد./گفتم: هر چیزی رو که نفهمم... می‌کشم./ حاجی‌زاده پرسید: چی؟/دوباره تکرار کردم:/هر چیزی رو که نفهمم، می‌کشم./حاجی‌زاده ازم پرسید: /هر چیزی رو که «نفهمی»!... یا چیزی رو که بفهمی؟/گفتم: هر چیزی رو که نفهمم... /حاجی‌زاده می‌خواست مطمئن شود:/هر چیزی رو که «نفهمی»، بعد می‌کشی؟/بهش نخندیدم، گفتم:/بله، هر چیزی رو که نفهمم، آن‌وقت می‌کشم./حاجی‌زاده گفت: واسه چی؟ واسه چی چیزهایی رو که نمی‌فهمی، می‌کشی؟/گفتم: نه فقط چیزهایی رو که نمی‌فهمم، بلکه همه‌ی اون آدمایی رو هم که نمی‌فهمم... نقاشی می‌کنم./حاجی‌زاده پرسید:/خب باشه، چرا؟ چرا فقط اون چیزها و اون آدمایی که نمی‌فهمی‌شان رو می‌کشی؟/گفتم: چون می‌خوام اون‌ها رو بفهمم.

---

۱. Pablo Picasso: پابلو پیکاسو، (۱۸۸۱-۱۹۷۳) نقاش، شاعر، طراح صحنه، پیکرتراش و از برترین و تأثیرگذارترین هنرمندان قرن بیستم. او به‌همراه ژرژ براک، نقاش و پیکرتراش فرانسوی، سبک کوبیسم را پدید آورد.

چیزی که هنرمند می‌خواهد از آن به رابطه و آگاهی برسد، و همچنین "فهمیدن"ی که نزد نقاش و یا مثلاً شاعر اهمیت دارد به همان مسأله‌ای ربط پیدا می‌کند که هوسرل[1] سال‌های زیادی از عمر خود را صرف آن کرد:

پدیدارشناسی یا فنومنولوژیا

کشف بزرگی که توسطِ این اندیشمند بزرگ عرصه‌ی فلسفه صورت گرفت بسیاری از مسائل فلسفی و هنری زمانه را حل کرد و پرسش‌های زیاد دیگری را نیز با خود به همراه آورد. هوسرل هیچ‌گونه برداشت ذهن‌گرایانه و مابعد طبیعی از آگاهی نداشت. به نظر او، آگاهی را نه در سر کنشگر بلکه باید در رابطه‌ی میان او و شناخته‌های جهانش جست‌وجو کرد. یعنی، آگاهی همیشه آگاهی به چیزی یا شناخته‌ای بوده است. به باور او آگاهی در همین رابطه پیدا می‌شود و در درون کنشگر وجود ندارد و همچنین یک پدیده‌ی رابطه‌ای است. وانگهی معنا در ذات اشیاء نهفته نیست، بلکه در رابطه‌ی کنشگر با این اشیاء وجود دارد. یعنی تا زمانی که شاعر، ارتباط و در بعضی موارد تماس پیدا نکند، هیچ‌گونه آگاهیِ تام و تمامی نزد او صورت نمی‌گیرد. همچنین، تا زمانی که شاعر در میان دردها و رنج‌های انسان‌ها یا مردمانش نباشد، یا گیسوان بلند و پریشان یار ـ چشم‌های بادامی او ـ قامت چون سرو زیبارویی یا ـ بدن ـ شئ را نبیند و احساس یا لمسش نکند، ناممکن است که بتواند به آن آگاهی‌ای که مدنظر هوسرل است نائل آید و در خلق اثر هنری خود موفق باشد. بنابراین هر **شئ** به‌مثابه‌ی یک امکان (شعری) است. به معنایی دیگر، کشف بزرگ هوسرل نخست در همین است که خودآگاهی (آگاهی به نفس) وابسته به آگاهی (در درون آگاهی به شئ) است، یعنی اگر در عالم خارج چیزی وجود نمی‌داشت که من به آن آگاهی حاصل کنم ناچار به نفس خود نیز آگاهی حاصل نمی‌کردم. زیرا در حقیقت خودآگاهی عبارت است از آگاهی به

---

۱. Edmund Husserl: ادموند هوسرل، (۱۸۵۹-۱۹۳۸) فیلسوف مهم و تأثیرگذار قرن بیستم و بنیان‌گذار پدیدارشناسی. وی سعی داشت مانند راسل برای فلسفه یک مبنای ریاضی پیدا کند. پژوهش‌های منطقی و تأملات دکارتی از آثار مهم اوست.

نفس در حینی که نفس به چیزی آگاهی حاصل می‌کند. به قول آلن فیلسوف بزرگ فرانسوی **هر دانستنی دانستنِ دانستن است.** یعنی چون به چیزی علم حاصل کنم می‌دانم که به آن علم حاصل کرده‌ام و اگر این دانستنِ ثانوی نمی‌بود خود، آگاهی هم نمی‌بود. این معنی را هوسرل در عبارت معروفی نیز بیان کرده که زیربنای فلسفه‌ی اوست: **هر شعوری شعور به چیزی است.** وانگهی عالم خارج و شعور به آن یک جا و باهم حاصل می‌شوند. درست است که جهان بیرون مستقل از شعور آدمی است، اما جدا از پدیداری که در نفس آدمی دارد اگر هم معدوم نباشد باری شناختنی نیست. ذهن هرگز از شئ جدا نیست و متقابلاً جهان همواره با شعور به جهان ملازم است. چیزی در میان چیزها. اما باید گفت آگاهی‌ای که هوسرل از آن صحبت می‌کند بسیار فراتر از این‌هاست، بنابراین مسأله‌ی «**رابطه**» چیزی که مدنظر او است، می‌تواند، رابطهٔ به‌وسیله‌ی «**دیدن**»، لمس کردن و یا به‌طور کل، **احساس** کردن باشد. دراین‌صورت به نظر من اما، دیدن، نخستینِ رابطه‌ها و جرقه‌هایی است که برای هر شاعر و هنرمندی پیش می‌آید و موجب خلق اثرهای هنری در او می‌شود. همان دیدن ـــ ی که پیش‌ترها پدر شعر نو فارسی نیز در یادداشت‌های نظری خود به آن پرداخته بود و از آن به‌عنوان بزرگ‌ترین دستاورد نیما یاد می‌کنند...

دیدن

این مسأله اما نزد نا شاعران و شاعران بسیار متفاوت است. در این‌جا اما لازم است که بپرسیم: چه تفاوتی هست میان آن‌چه شاعر می‌بیند و نا شاعر نمی‌بیند؟ به‌عبارتی وقتی شاعر می‌بیند، چه چیزِ متفاوتی نسبت به نا شاعر می‌بیند؟ در این‌جا با یک پاسخ کوتاه می‌توان این‌گونه گفت که: اگر دیدن، حکایت از یک تقسیم میان امور رؤیت پذیر و رؤیت ناپذیر است، هنرمند ـــ شاعر همان نخستین کسی است که امور رؤیت ناپذیر را می‌بیند. اموری که در سطح جامعه دیده نمی‌شوند. هنرمند ـــ شاعر امور رؤیت ناپذیر را به جهان ابزار ـــ تصویر و کلمه وارد می‌کند. البته نه به این معنای مبتذل که مثلاً یک شاعر کلماتی نظیر

راه‌آهن یا مثلاً chat room را به عالم شعر داخل کند! بل بدین معنا که نیروهای بی‌کلام را که در جامعه موقعیت رؤیت پذیری ندارند و کلام‌مند نیستند، به عرصه‌ی کلام‌مندی و رؤیت‌پذیری درمی‌آورد. کار شاعر کلام‌مند کردن و آشکار ساختن همان نیروهای پنهانیِ پنهان‌شده در آشکارها را آشکار می‌کند...

پنج

آزادی ــ امکان ــ انسان ــ شاعر...

در این‌جا اگر اغراق نکنم، و اگر هم بکنم، خب می‌کنم، می‌خواهم با یک کوتاه بگویم: هستیْ شدن است، وانگهی، این شدنِ هستی، شدن را برگزیده و به هیأت انسان درآمده و در ذات او منزل گزیده است... این شدنْ تا روزِ نابودیِ هستی همچنان به‌قوت خود، ویرانگر و پایدار می‌ماند.

اما می‌خواهم بپرسم که چرا آدمی شعر را برمی‌گزیند، و به شاعری روی می‌آورد و چنین نقشی را اختیار می‌کند و وارد عرصه‌های ادبی و... می‌شود؟ آیا در حقیقت این خود شعر نیست، که او را انتخاب می‌کند؟ در این‌جا اما مسأله این است که چرا انسان مثلاً به‌جای این‌که شاعر بشود و طرحی بیفکند و با واژه‌ها انس بگیرد، در پی چیز دیگری نمی‌رود و به جست‌وجوی حرفه‌ی دیگری نمی‌افتد، و مثلاً به جای کاشتِ کلمات در یک کتاب به کاشت هویج یا سیب‌زمینی در یک مزرعه مشغول نمی‌شود، یا مثلاً به حرفه‌های دیگری مانند جوشکاری، یا فعالیت‌های سیاسی و... نمی‌پردازد؟ یا جدای از همه‌ی این‌ها، چرا مثلاً انسان‌های مبارز و سیاسی نیز در کنار فعالیت‌های خود، به شعر روی می‌آورند و شعر را همچون تریبونی برای بیان اهداف و مقاصد خود بدل می‌سازند. یا مثلاً فیلسوفان یا اندیشمندان، نویسندگان و... خود را به زبان شعر نزدیک می‌کنند. واقعاً شعر چیست؟ آیا همان خودِ کلمه است، آدم است، جانور است، خدا است؟ این نیروهای پنهان و جاذبه‌هایش کجا است؟ آیا همان خودِ «در او» است؟

زمانی که فرانسیس پونژ[۱] می‌گوید: کلمه، خدا است، من کلمه هستم، جز کلمه چیزی وجود ندارد، منظورش چیست؟ یا زمانی که شیرکو بیکس[۲] در مصاحبه‌ای می‌گوید: شعر، نزد ما همه‌چیز بوده است، شعر نزد ما، هم تاریخ بوده و هم جغرافیا و هم روزنامه‌گری[۳]... منظورش چیست؟

با این پرسش‌ها و یافتن پاسخی درخور، و طرح دوباره‌ی پرسش‌ها، فلسفه و روان‌کاوی را مدد می‌گیریم و از مکتب اگزیستانسیالیسم می‌آغازیم.

اگزیستانسیالیسم

شعر: رهایی و آزادی

آیا منظور شیرکو و یا پونژ همان رهایی و آزادی است؟ آیا شعر انسان را از بند می‌رهاند؟ آیا شعر همان اراده و امکان آدمی است؟ هگل می‌گفت: «انسان اگر دربند باشد و اسیر زنجیر هم باشد، باز می‌تواند آزاد باشد.» سیلونه، نویسنده‌ی ایتالیایی، نیز می‌گفت: «در یک کشور آزاد می‌توان همچنان برده باقی ماند و در یک نظام دیکتاتوری نیز می‌توان آزادانه به زندگی ادامه داد.» اما منظور؟

می‌دانیم که فلسفه‌ی سارتر مساوی با آزادی است. آزادی‌ای که به‌قول سارتر تنها منبع عظمت بشری است. اگر بخواهیم به‌صورتی کلی به آن بپردازیم، می‌توانیم بگوییم که آزادی ماهیت و جوهر بشر نیست، بل چیزی است که آن را ممکن می‌سازد، چیزی است که به بشر امکان می‌دهد تا ماهیت خود را تحقق

---

۱. Francis Ponge: فرانسیس ژان گاستون آلفرد پونژ، (۱۸۸۹–۱۹۸۸) شاعر و منتقد فرانسوی. کارهای او به‌خاطر نگاه نو به اشیای زندگی روزمره، مادیّت زبان و بازنویسی‌های مکرّر و دقیق‌شان مثال‌زدنی‌اند.

۲. Serko Bekes: شیرکو بیکس (۱۹۴۰-۲۰۱۳) از بزرگ‌ترین شاعران کرد است. او را امپراتور شعر جهان می‌نامند. وی از سوی انجمن قلم سوئد، برنده‌ی جایزه‌ی توخولسکی شد. سروده‌هایش به‌زبان کردی است و بخشی از اشعار او در ایران توسط سیدعلی صالحی، شاعر پُرآوازه‌ی ایرانی، به‌همراه محمدرئوف مرادی ترجمه شده است.

۳. مشاهده کنید می‌بینید که "حاجی قادر کوی‌ای"به‌تنهایی همه‌چیز بوده است..."پیرمرد" همه‌چیز بوده است، اگر بخواهیم درمورد تاریخ کردها بدانیم، پیش از آن‌که تاریخ خود را به‌نگارش درآوریم، بایستی به سراغ شعرها برویم، چون به‌واسطه‌ی شعر است که می‌توان تاریخ را رسید و فهمید... زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی آن را دید. (همان‌گونه که) از طریق «مم و زین» زمانه‌ی «خانی» را شناخته‌ایم...

بخشد و رفته‌رفته تعریفی از خود به دست دهد. البته تعریفی که همیشه ناتمام است. آزادی یگانه نیروی آدمی برای اثبات وجود خود در هستی است. آزادی قدرت و موهبتی است که به یمن آن بشر می‌تواند خود و جهان را تغییر دهد و **امکان** بشر است برای زندگی دیگر و بهتر. برای ساختن‌ها و نابود کردن‌ها. قدرت اوست برای این‌که عِالمی و آدمی از نو بسازد و فضایی است در برابر فضای اشیاء[1]. به‌طور خلاصه آزادی «نفی» است. نفی وضع موجود برای فرا رفتن به سوی آینده. اما در کنار این مسأله باید اضافه کرد که انسان، شناخت و گریز نیز است. یعنی چون در موقعیت (ازنظر زمانی و مکانی) قرار دارد، یا بهتر بگوییم ــ چون در **تاریخ** قرار دارد، و نمی‌تواند متأثر از موقعیت خود نباشد. و چون وجود ندارد جز در موقعیت، و ماهیت خود را در موقعیت و به‌توسط موقعیت انتخاب می‌کند، بنابراین چون دارای «شناخت» نیز است، تلاش اش چیزی جز گریز و فرا رفتن از موقعیت و تاریخ نیست. اما این‌که انسان چگونه می‌تواند با این شناختی که کسب کرده یا در او جمع گشته، بگریزد...؟ باید به بُعد دیگری نیز برجوعیم:

روان‌کاوی

فروید[2] و لاکان به‌عنوان مطرح‌ترین روان‌کاوان درمورد هنرمندان و شاعرانی همچون بودلر، گوته، ونگوگ، رمبو، مایاکوفسکی، شیرکو بیکس، فرانسیس پونژ، بختیار علی، هادی ضیاءالدینی، شاملو، ادل، ناظری، شجریان و بسیاری دیگر معتقدند که همه‌ی این هنرمندان هم عقده دارند و هم در حسرت و آرزوی بازگشت به بطن مادر هستند. در این‌جا نخست از آراء فروید و سپس به نظرات

---

۱. اما فضای اشیاء: دربسته و متحجر و تمام‌شده است و دگرگونی‌اش در خود نیست؛ برعکس، فضای آزادی، یا قلمرو انسان، جهانی است باز و گسترده و پایان‌ناپذیر، که «در خود نیست، برای خود است» فی‌نفسه نیست لنفسه است». «لزوم این انتخاب که در هر آن جهان را چگونه می‌بینیم آزادی را تشکیل می‌دهد.» و «بشر در پرتو آزادی می‌تواند همه‌ی چیزهایی را که از دست داده است باز پس بگیرد.» و می‌دانیم که بشر بسا چیزها از دست داده و بندهای فراوان بر دست و پا و زبانش سنگینی می‌کند.

۲. Sigismund Schlomo Freud: زیگموند شلومو فروید، (۱۸۵۶-۱۹۳۹) عصب‌شناس اتریشی و پدر علم روان‌کاوی.

لاکان درمورد هنرمندان می‌پردازیم.

زیگموند فروید

فروید سعی می‌کرد تا ناهنجاری‌های روانی را توضیح دهد. او می‌گفت که ناهنجاری‌ها در هنرمندان و به‌ویژه شاعران وجود دارد. به عقیده‌ی او همه‌ی انسان‌ها نیز دچار این ناهنجاری‌های رفتاری هستند. فروید معتقد است روان انسان از دو بخش خودآگاه ناخودآگاه تشکیل‌شده که بخش اعظم آن (در حدود ۸۰ درصد) ناخودآگاه است. برای توضیح این مطلب مثال کوه یخی را نیز عنوان می‌کند که آن قسمت اعظم زیر آب همان ناخودآگاه است و بخش کوچک بیرون از آن، خودآگاه. او می‌گوید واقعیت آن چیزی است که ما نمی‌بینیم. (چیزی که اصل است از دیده پنهان مانده است). این روان‌کاو بزرگ همچنین اعتقاد داشت که ناخودآگاه یک انسان بالأخص یک شاعر یا یک نقاش مجموعه‌ای از آرزو، اشتیاق، امید و ترس‌های سرکوب‌شده در خود دارد. می‌گفت مسائلی که توسط جامعه، قانون، نظام آموزشی، مذهب و اطرافیان منع می‌شوند، هیچ‌کدام از بین نمی‌روند بلکه در ناخودآگاه انبار می‌شوند. همچنین سه بخش مجزا نیز برای ذهن و روان و حدفاصلش با دنیای بیرون توصیف می‌کند که برای درک بهتر این بحث در ذیل به‌صورت خلاصه به آن اشاره می‌کنیم:

نهاد

بخش غریزی و لذت‌جو و ضد عقلانی در روان انسان (یا بخش حیوانی درون روان انسان) است. این بخشِ روان، منشأ نیروی جنسی است و انبار سرخوردگی‌ها. نیروی محرک رفتارهای انسانی، نیروی جنسی است. بنابراین اگر این بخش بیش‌ازحد فعال شود و از سوی «خود» و یا «ابرخودَ» کنترل نشود، شخص مبتلا به‌نوعی بیماری روانی می‌شود و به فردی بوالهوس و بی‌بندوبار در جامعه بدل می‌گردد.

خود

بخش عقلانی روان (یا راهنمای عقلانی) انسان است. این بخش از روان انسان،

کنترل و نه سرکوب «نهاد» را عهده‌دار است و حدفاصلی است میان دنیای درون و دنیای برون. این بخش نقش تعادل را در روان انسان ایفا می‌کند. سلامتی روان هنگامی اتفاق می‌افتد که بخش «خود» بتواند به شکل سازنده تقاضای بخش‌های «نهاد» و «ابرخود» را بپذیرد و آن را به‌صورت تعادلی تغییر شکل دهد. بدین‌صورت بخشِ «خود» روان انسان را از خطر دور می‌کند.

اَبَرمَن و یا اَبَرخود

فروید این بخش روان را **وجدانیات** نام‌گذاری می‌کند و کار آن را سرکوب تقاضای بخش نهاد می‌داند. این سرکوب‌ها به عقیده‌ی او از بین نرفته و در روان انسان نهادینه می‌شوند. درواقع این بخش از بدو تولد وجود ندارد و پس از تولد با سرکوب‌های جامعه و عواملی دیگر است که شکل می‌گیرد. همچنین اگر این بخش از روان بیش‌ازحد فعّال شود فرد دچار نوعی بیماری روانی می‌شود و احساس گناه پیدا می‌کند. بنابراین، به باور او زبانِ ناخودآگاه انسان در دو حوزه خود را آشکار می‌کند: یکی **خواب** و دیگری **هنر**. که از منظر او هنر و رؤیا (خواب) شبیه یکدیگر عمل می‌کنند زیرا هر دو برای روایت کردن روان انسان از نماد استفاده می‌کنند. فروید اعتقاد دارد که آرزو، سرکوب و ترس‌ها از بین نمی‌روند بلکه به‌صورت نمادین در خواب و هنر ارضا می‌شوند (به‌عبارتی هرگونه ترس و اشتیاق که سرکوب شود از بین نمی‌رود و سپس به شکلی دیگر فوران می‌کند). این شکلِ دیگرِ فوران، در هنرمندان برای مثال برای شاعران در شعرهایشان و برای نقاشان در نقاشی‌هایشان و برای مجسمه‌سازان در مجسمه‌ها و یا هنرهایشان و یا همان‌گونه که گفتیم‌این‌چنین به‌صورتِ نمادین خود را نشان می‌دهند. در پایان هم می‌توان به آن دو عقده‌ای اشاره کرد که فروید به آن پرداخت. او دو عقده به نام‌های عقده‌ی ادیپ[1] در پسران و عقده‌ی الکترا[2] را در دختران تعریف می‌کند. او معتقد است که پسر در حدود سن پنج‌سالگی (بین سه تا

1. Oedipus complex
2. Electra complex

شش‌سالگی) به تفاوت جنسی خویش با مادرش پی می‌برد و عاشق مادرش می‌شود و چون پدر را رقیبی سرسخت می‌بیند که نمی‌تواند او را از بین ببرد، در او عقده‌ی ادیپ شکل می‌گیرد. در دختر نیز وضعیت مشابه است. دختر در حدود سن پنج‌سالگی عاشق پدرش می‌شود و چون نمی‌تواند مادر را به‌عنوان رقیبی قوی کنار بزند عقده‌ی الکترا در او شکل می‌گیرد. این کودکان وقتی‌که بزرگ‌تر می‌شوند رشدی کامل و طبیعی درشان صورت می‌گیرد که تصمیم می‌گیرند در بزرگ‌سالی با جنس مخالف خویش ازدواج کنند و اگر این رشد مسیر طبیعی را طی نکنند واضح است که انحرافات جنسی در او به وجود می‌آید. این موضوع در نظریات لاکان به‌گونه‌ای دیگر ادامه می‌یابد.

ژاک لاکان

لاکان بیشترین تأثیرات را در حوزه‌ی فلسفه‌ی پساساختگرایی داشته. او نیز همانند فروید برای روان انسان دوره‌ی تکامل روانی و حرکتی نسبتاً مشابه را در نظر می‌گیرد. فروید بیشتر بر جنبه‌های منفی ذهن و روان تکیه داشت و آن را همانند دیگی جوشان فاقد نظم می‌دانست. اما در عوض لاکان سعی در توصیف ساختار ذهن دارد. لاکان معتقد است که روان انسان همانند زبان دارای نظم و ساختار است. در این‌جا لازم است که به این نیز اشاره شود که در اوایل قرن بیستم اعتقادی پدید آمد که بر اساس آن زبان، فکر و ذهن را کنترل می‌کند، اما لاکان از آن‌ها یک‌قدم فراتر می‌رود و اعلام می‌کند که ناخودآگاه نیز تحت تأثیر زبان است و همانند آن ساختاری نظام‌مند دارد. بنابراین او معتقد است که روان انسان بر اساس یک الگوی سه‌گانه شکل می‌گیرد، که در ادامه سعی می‌کنیم ساختار روانی همان انسانِ هنرمندِ موردنظر خود را با توجه به این نظریه تحلیل کنیم. توضیح این سه‌گانه و موارد مربوط به آن‌ها نظریات عمده‌ی ژاک لاکان را در برمی‌گیرد:

امر خیالی (آیینه‌ای، تصوری)[1]

لاکان در این مرحله معتقد است کودکی که به دنیا می‌آید تا سن شش‌ماهگی خود را در وحدت با مادر می‌داند و تفاوتی میان بدن خود و مادرش قائل نیست. سپس بین شش تا هیجده ماهگی اولین مرحله‌ی جدایی از مادر اتفاق می‌افتد. در این سن کودک تصویر خویش را در آینه می‌بیند (ممکن است تنها آینه نباشد و به جای آن به‌طور مثال سایه‌اش و یا انعکاسش در شیء دیگر باشد). این نخستین مرحله‌ی جدایی یک گذر است که لاکان آن را مرحله‌ی آیینه[2] می‌نامد. دومین نشانه‌ی جدایی از مادر اصطلاح «شیء کوچک»[3] است که لاکان آن را بدین گونه توضیح می‌دهد: کودک در این مرحله متوجه می‌شود که می‌تواند از بدن خود ادرار و مدفوع را به‌عنوان اشیاء کوچک خارج کند. این اشیاء کوچک نماد چیزهایی می‌شوند که تا ابد برای او **فقدان** می‌مانند. کودک در این مرحله همچنین قادر است صدای خودش را از مادرش تشخیص دهد و مجزا بودن جسم خویش از مادر، برای او ایجاد یک فقدان می‌کند که مقدمه‌ی فقدانی **ابدی** در اوست. کودک با نگاه کردن به یک سری تصاویر و اشیاء، دنیای اطرافش را درک می‌کند. در این دوره، حسرت برای **بازگشت** به دوره قبل از شش‌ماهگی پدید می‌آید. در این دوره که دوره‌ای پیشازبانی است، مادر حکمران اصلی است.

امر نمادین[4]

در این مرحله پدر به جای مادر بر مسند قدرت می‌نشیند. این‌جا کودک زبان را می‌آموزد و از طریق زبان، منطق پدر را یاد می‌گیرد. لاکان در این مرحله مطالعات روان‌شناختی خویش را تحت تأثیر زبان‌شناسی ساختارگرایان و به‌ویژه فردیناند دوسوسور[5] دنبال می‌کند و این‌گونه عنوان می‌کند که ناخودآگاه همانندِ زبان

---

1. Imaginary Order
2. mirror stage
3. object petit a
4. Symbolic Order
5. Ferdinand de Saussure: فردینان دو سوسور، (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان‌شناس سوئیسی بود. وی با نگرش

←

ساختار منظم دارد. در این مرحله کودک جدایی را به شکل نمادین یاد می‌گیرد. به‌هرحال لاکان بر عقده‌ی ادیپ فروید اتکا می‌کند و سعی در بازبینی آن به کمک علم زبان‌شناسی دارد. لاکان اعلام می‌کند در این مرحله کودک از طریق **دیگری** به تفاوت جنسی مذکر و مؤنث پی می‌برد و از لحاظ اجتماعی در دوره‌ی نمادین کودک یاد می‌گیرد که کدام‌یک از این دو را اخذ کند (تعریف لاکان از اخذ جنسیت در این‌جا بیولوژیک نیست. منظور او جنسیت اجتماعی است که از طرف زبان و اجتماع بر هر شخصی تحمیل می‌شود). به گفته‌ی لاکان جنسیت را پدر تعریف می‌کند که لاکان آن را قانون «نامِ پدر»[1] نام‌گذاری می‌کند. پدر مسئول تحمیل هویت جنسی است. برای مثال دختربچه یاد می‌گیرد که باید با عروسک بازی کند و خودش را برای این‌که مادر خوبی شود آماده کند و در مقابل پسربچه یاد می‌گیرد که با ماشین و تفنگ بازی کند و مثل دخترها نباید گریه کند چون او مرد است و یک مرد نباید گریه کند! پدر نماد قوانین و هنجارهاست و نقش مانع را مابین کودک و مادر بازی می‌کند. این مرحله دومین مرحله‌ی دور شدن از مادر به‌حساب می‌آید.

امر واقع[2]

این مرحله موقعیتی است که همگی ما در آن قرار داریم. امر واقع یعنی امکان وحدت با جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، میسّر نیست. این مرحله دوره‌ی حسرتِ بازگشت به بطن مادر است امّا این بازگشت هیچ‌گاه اتفاق نمی‌افتد و این

به ساختار زبان به‌عنوان اصل بنیادین در زبان‌شناسی، آن را شاخه‌ای از دانش عمومی نشانه‌شناسی دانست. سوسور پدر زبان‌شناسی نوین است. او ساختار زبان را در بازه‌ای از زمان می‌سنجید. وی فرایند گفت‌وگو را ساخته‌شده از دو بخش روان‌شناسانه و فیزیکی می‌داند، ولی ساختار زبان را در ارتباط با پاره‌ای از بخش روان‌شناسی می‌شناسد که پیوند میان الگوی آوایی و معنا در اندیشه‌ی آدمی است. نشانه‌شناسی او از همین پیوند ریشه می‌گیرد. اندیشه‌هایش در رابطه با نشانه و ساختار از سوی ساختارگرایان، پسا ساختارگرایان و ساختارشکنان موردتوجه قرار می‌گیرد. درواقع، رویکرد ساختارگرایانه‌ی سوسور، در درون شاخه‌های زبان‌شناسی نفوذی عمیق یافت.

1. nom du pére
2. Real Order

مطلب همان تعریف امر واقع است. این دوره نماد تمام چیزهایی است که نمی‌توانیم به آن‌ها دسترسی پیدا کنیم. لاکان اعلام می‌کند در این مرحله که نماد جدایی ابدی ما از مادر است، از فقدان ابدی آگاه می‌شویم. وی همچنین اضافه می‌کند که دلیل اصلی این‌که نمی‌توانیم با جهان فیزیکی بیرون یکی شویم «زبان» است. او زبان را به‌عنوان یک مانع می‌داند که همیشه بین ما و جهان قرار دارد و همچنین زبان را به‌عنوان دیگری با حرف بزرگ (Other) نشان می‌دهد. این دوره، مرحله‌ی حسرتِ بازگشت به دوره‌ی نخست (امر خیالی (تصویری) یا دوره‌ی پیشازبانی) با انجام دادن کارهای نمادین مثل نقاشی، نوشتن، موسیقی و یا به‌طورکلی هنر است. با توجه به نظریات او، شاعران و هنرمندان از جمله کسانی‌اند که به‌نوعی تا ابد در تلاش‌اند که به آن دوره‌ی نخست شش‌ماهگی وحدت خود با مادر بازگردند و همچنین به‌نوعی از آگاهی داشتن از این فقدان همیشگی مادر به راه‌های **گریز** رو بیاورند. لاکان اعتقاد دارد که هنر و ادبیات با برانگیختن یک سری احساسات که ابزارهای قدرتمندی هستند یک دوره‌ی تصویری را به ما یادآور می‌شوند، امّا درعین‌حال این یادآوری به‌طور **موقت** در ذهن ما تداعی می‌شود. به عقیده‌ی او حتا عشق هم نمی‌تواند جای مادر را بگیرد، چون عشق و فقدان همیشه همراه یکدیگرند ، و هیچ‌گاه از طریق عشق نیز بازگشت به بطن مادر صورت نمی‌گیرد. معشوق نیز به‌طور موقت و مصنوعی جای مادر نشسته است.[1]

---

۱. گزاره‌های زیر مفید هستند:

۱) خود یا من (ego) هویتی گسسته و چندپاره دارد و یا به‌عبارتی وحدت و تمامیتی ندارد.

۲) ناخودآگاه ساختاری شبیه زبان دارد.

۳) زبان ناخودآگاه را شکل می‌دهد. مفهوم من (I) معنایی ساختاری دارد و براساس تفاوت با دیگری (other) شکل می‌گیرد.

٤) روان انسان براساس الگوهای سه‌گانه شکل می‌گیرد: الف) امر تصویری، ب) امر نمادین ج) امر واقع.

۵) ادبیات و هنر قدرت ایجاد لذّت (jouissance)، وحشت، آرزو و هوس موقتی را دارد که می‌تواند همان برگشت موقتی به مادر و یا «امر تصویری» باشد.

٦) فرایند ساخت خود، مثل فرایند ساختن چیزی است که در جهان هم‌زادپنداری دارد. فرایند خیالی

←

در این‌جا اما پاسخی که روان‌کاوی در این زمینه ارائه می‌دهد به‌نوعی می‌توان گفت که ناکامل و ناکافی است و دیدگاه محدودی است. لیکن شاید بتوان در کنار روان‌کاوی و با توجه به آن و با رجوع به اگزیستانسیالیسم تا حدودی پاسخی قانع‌کننده و قابل‌فهمی دریافت کرد.

اگزیستانسیالیسم[1] معتقد است که انسان حیوانی است که **طرح** می‌افکند، یعنی هدف یا هدف‌هایی پیش چشم می‌نهد و برای تحقق آن به سوی آینده جهش می‌کند. (درواقع در این زمینه باید گفت که حتا کافی نیست که بگوییم ما هدف **داریم** بلکه بهتر است بگوییم که ما هدف **هستیم**. که به هدف نرسیدن نیز یعنی **شکست** خوردن). در اگزیستانسیالیسم، آدمی مساوی است با **طرح**. به‌نوعی که گاهی از اوقات طرح‌ها و فعالیت‌ها و محصولات کار او چنان وسعت و قدرت و نفوذی می‌یابند که به‌کلی از حیطه‌ی اختیارش بیرون رفته و مستقل از اراده‌ی او بر او حکم می‌رانند. و در چنین لحظه‌ای است که **بیگانگی** انسان با خود نیز آغاز می‌شود. همان با خود بیگانگی‌ای که فونرباخ[2]، فیلسوف آلمانی در قرن نوزدهم، یکی از بزرگ‌ترین عوامل آن را سازمان مذهبی می‌دانست و مارکس نیز با گرفتن

ساختن خود (self) به‌همراه هم‌زادپنداری با دیگری (other) در جهان است. به‌عبارتی ساده‌تر، خود از طریق هم‌زادپنداری با دیگری شکل می‌گیرد (تعریف خود با توجه به دیگری.)

۷) امر نمادین دوره‌ی قبول تفاوت است. امر نمادین دوره‌ی پذیرش هویت جنسی و دوره‌ی غیاب مادر است.

۸) دانسته‌های ما محصول نادانسته‌های ما است. ما خود را براساس دیگری می‌شناسیم (من حاصل تفاوت با دیگری.)

۹) هنگامی‌که در بزرگسالی (امر واقع) خود را با دیگری یکی بپنداریم، می‌خواهیم دوره‌ی امر تصویری را دوباره تجربه کنیم که به‌طور حتم بازگشت همیشگی، دست‌نیافتنی است. آرزوی بازگشت به اصل (بازگشت به مادر بدون واسطه) هیچ‌گاه صورت نمی‌گیرد که لاکان در یک کلمه آن را آرزو (Desire) می‌نامد.)

1. Existentialism

۲. Ludwig Andreas Feuerbach: لودویگ آندریاس فونرباخ، (۱۸۰٤-۱۸۷۲) فیلسوف آلمانی. او از شاگردان هگل بود ولی خیلی زود از اندیشه‌های هگل دور شد و به اصالت حس و اصالت ماده گروید. کتاب مشهور او، جوهر مسیحیت، تأثیر زیادی در فیلسوفان و متفکران مادی و منتقد مذهب داشت.

این مفهوم از هگل و فوئرباخ آن را در معنای وسیع‌تری به‌کار گرفته و معتقد است که بیگانگی حالت کسی است که براثر اوضاع‌واحوال محیط گرداگردش ــ مذهبی، اقتصادی، سیاسی ــ دیگر بر خود اختیاری ندارد تا جایی که با او چون شئ رفتار می‌شود و او برده‌ی اشیا خاصه برده‌ی پول می‌گردد و در حقیقت **بودن** را فدای **داشتن** می‌کند. اما باوجود همه‌ی این مسائل باید گفت که آدمی اما باز به حربه‌ی خود متوسل می‌شود یعنی: **گریز**.

می‌دانیم که انسان‌ها متفاوت هستند، به‌نوعی که پلان، روش و حربه‌های خاص خود را دارند و زندگی خود را در برابر همان بودن‌ها و داشتن‌ها قرار می‌دهند. بنابراین هستند افرادی که صرفاً به بودن روی می‌آورند و تمام داشته‌های خود را صرف بودن می‌کنند. افرادی که بودنشان به معنای بودن و موجبِ بودنِ دیگران است. بودنی که فدای بودن دیگران می‌شود. اینان همان افرادی هستند که از داشتن می‌گریزند و به بودن روی می‌آورند. همان افراد و هنرمندانی که غرایض و شکست‌های بیرون را متحمل، سرکوب و کنترل می‌کنند و پاسخ خود به برخورد موقعیت را با هنر خود یعنی شعر، نقاشی و آهنگ می‌دهند. در این‌جا باید بگوییم که این مسائل و این طرح‌ها اما نزد هنرمندان، بسیار خاص و متفاوت است.

همان‌گونه که قبلاً اشاره کردیم، ادبیات با شعر فرق دارد و تعهد[1] به معنای اخص کلمه نیز فقط وابسته به ادبیات است نه به شعر یا به دیگر هنرها. یا به‌هرحال شیوه‌ی تعهد در آن‌ها متفاوت است و چون غرض نثر ذاتاً **سودمندی** است ــ یعنی همیشه به‌عنوان وسیله‌ای به‌کار می‌رود برای نیل به غایتی که بیرون از آن است ــ پس موجب بیگانگی[2] انسان با خودش می‌شود. بنابراین در چنین شرایطی یگانه طرح و روش و گریزی که از سوی انسان سر می‌زند یا در او رخ می‌دهد، چیزی نخواهد بود جز **شعر** و در شعر. و در این‌جا نیز می‌توان گفت که در چنین وضعیتی است که شعر به مدد آدمی می‌آید و با عوض کردن جای غایت و وسیله، او را با

1. Engagement
2. alienation

هستی آشتی می‌دهد.[۱]

همان‌گونه که پیش‌تر به آن پرداختیم، چون غرض نثر رسیدن به غایتی است که بیرون از آن است و برای این کار زبان را چون وسیله به‌کار می‌گیرد، بنابراین تنها عرصه‌ای که بتواند این نسبت را معکوس کند شعر است، چراکه در حقیقت غایت مطلوب در شعر **حرکت** است نه نیل به مقصد، و زبان نیز برای آن هدف است نه وسیله. و بدین گونه است که شعر به یکی از راه‌های ممکن آدمی و همچنین برای رهایی از خود «بیگانگی» بدل می‌شود. حال چون آدمی به سبب اهدافی که دارد نیز ممکن است با خود بیگانه شود، در این‌جاست که مسأله شکست[۲] پیش می‌آید.

در همین رابطه باید به این اشاره کنیم که گرچه سارتر بارها به‌صراحت گفته که آدمی جز طرح‌هایش هیچ نیست و همین است که او را از خزه و تفاله و کلم متمایز می‌کند، لیکن او غافل نبوده که آدمی برای رسیدن به اهدافش چه‌بسا که از هستی خود نیز بازبماند. آدمی به سبب طرح‌هایی که افکنده است نیز ممکن است با خود بیگانه شود و آن‌گاه فقط شکست می‌تواند او را به خود بازآورد و با هستی **یگانه** کند. چنین وظیفه‌ی خطیری همانا بر عهده‌ی شعر است، یعنی شعر نمایشگر شکست است و شاعر نیز نمایشگر شکست خوردگی.[۳]

---

۱. سوای این، این را نیز باید یادآور شد که تعهد شعر در تقبل شکست است تا ناکامی‌های بشری را در خود تحلیل برد و شاعر کسی است که خود را متعهد به شکست می‌داند.

2. echec

۳ البته در این‌جا اگر بخواهیم به بلانشو نیز اشاره کنیم، مسأله به‌نوعی پیچیده‌تر لیکن روشن‌کننده خواهد بود. پاسخ این اندیشمند در یکی از مصاحبه‌هایش درمورد تعهد بسیار متعهدانه هست، او می‌گوید: «دیگر چه باید گفت؟ شاید قدرتی فرهنگی در کار باشد، اما مبهم است، این خطر وجود دارد که این قدرت فرهنگی هرلحظه ابهامش را از دست بدهد و در خدمت قدرت دیگری قرار بگیرد، برده‌اش شود. با این تفاسیر، نوشتن، چیزی است که شدنی نیست، همیشه به‌دنبال نا ــ قدرت است، از ارباب، از نظم، از نظمِ حاکم سرباز می‌زند. سکوت را به کلامی که خودش را واقعیت مطلق می‌داند، ترجیح می‌دهد. همین‌طور زیر بار نرفتن، رد کردن، همیشه رد کردن.» بنابراین در این‌جا می‌توان پرسید که ادبیات متعهد به چه معنایی است جز این‌که متعهد به خود نباشد؟! به‌عبارتی نویسندگی متعهد به معنای نابودی نویسنده بودن خود هست یعنی همان‌گونه که بلانشو می‌گوید: نویسنده‌ی متعهد می‌خواهد که این‌جوری باشد: می‌توانیم ←

تجربه هم از لحاظ زمانی و هم از لحاظ وجودی بر تصویر زبانی یا بیان خود مقدم است. به‌عبارتی، همین تقدم است که تجربه را به عنصری اصلی یا اصیل‌تر بدل می‌سازد که برای بیان شدن باید در آینه‌ی زبان انعکاس یابد. بیان درواقع نسخه یا کپی دست‌دوم همان تجربه یا همان شکست است.

به هنگام قضاوت درمورد اشعار این یا آن شاعر نیز، هر زمان که گفته شود، بیان (نمایش) آن ناموفق است، یا شعر از لحاظ بیان (نمایش) ناقص و نارساست، درواقع می‌توانیم بگوییم که در این‌جا، ناتوانی یا ضعف شعر نیز نه فقط از نارسایی نحوه‌ی بیان (نمایش) آن، بلکه اساساً از نقص تجربه‌ی شاعر ناشی می‌شود. به گفته‌ی هگل:

> برخلاف آن‌چه غالباً تصور می‌رود، معیوب بودن اثر هنری را همواره نباید به فقدان مهارت هنرمند نسبت داد؛ برعکس، معیوب بودن شکل نتیجه‌ی معیوب بودن محتوی است، یا به‌عبارتی ساده‌تر، مسأله این نیست که بیان (نمایش) شاعر بد بوده است، بلکه حقیقت آن است که او بد تجربه کرده است، یعنی تجربه‌ی او فاقد کفایت، روشنی و انسجام لازم بوده است؛ به زبانی دیگر، تجربه‌ی او به مفهومی وجودی و ذاتی، و نه صرفاً روانی یا احساسی، درواقع نیمه‌تمام و مغشوش بوده است.[1]

بگوییم که حرفه‌ی نویسنده (متعهد) این نیست که خودش را پیامبر یا مسیحا بداند، وظیفه‌اش این است جای آن کسی را که خواهد آمد نگه دارد، در مقابلِ هرگونه جعل و سرقت از این غیبت محافظت کند، همین‌طور این حافظه‌ی کهن را به‌یاد بیاورد که ما همگی برده بودیم، تا اگر آزاد شده باشیم، تا زمانی که دیگران برده بمانند ما هم برده می‌مانیم، و بنابراین (برای این‌که خیلی ساده گفته باشیم) آزادی تنها از طریق دیگری و از برای دیگری آزادی ست. مسلماً وظیفه‌ای است بی‌پایان و ممکن است نویسنده را محکوم کند که تا ابد آموزگار بماند و آموزه‌هایش را در اختیار قرار دهد و درنتیجه، او را از آن توقع شخصی که دارد محروم کند، او را وادار کند که جایی نداشته باشد، نامی نداشته باشد، نقشی نداشته باشد، هویتی نداشته باشد، یعنی هیچ‌وقت هنوز نویسنده نباشد.

۱. برای درک روشن‌تر این مسأله می‌توان به‌سراغ یکی از بینش‌های اساسی فلسفه‌ی هنر هگل رفت. هگل، زیبایی، به‌ویژه زیبایی هنری را نمود حسی ایده یا مُثُل Idea می‌دانست. برای او هرگونه قضاوت هنری مستلزم توجه به کفایت و تعیّن ذاتی شکلی بود که می‌بایست به‌منزله‌ی نمود حسی ایده، آن را به‌نمایش

←

اگر بخواهیم همین تجربه‌ای که از آن سخن می‌گوییم را با توجه به فلسفه‌ی آلمان، به‌ویژه در سنت هرمنوتیکی و پدیدارشناختی، به تجربه‌ی زیست‌شده و تجربه‌ی عادی تقسیم و خلاصه کنیم، باید بگوییم که مسأله‌ی شاعر درحقیقت با همان تجربه‌ی زیست‌شده مرتبط است، و نه با تجربه‌ی عادی. به‌عبارتی تجربه‌ی زیست‌شده (عمیق) به‌نوعی به همان تجربه‌ی درونی اشاره می‌کند. همان تجربه‌ای که تمامی وجود را دربر دارد. به همین خاطر با گادامر[1] خلاصه می‌کنم:

> هر تجربه‌ی هنری یا زیباشناختی صرفاً یکی از انواع تجربه نیست، بلکه نمایانگر ماهیت و ذات خود تجربه است. و این‌که هر تجربه‌ی زیباشناسانه نیز همواره حاوی یک کل نامتناهی است.

گذارد. اما این شرط تنها به بیان یا شکل هنری محدود نمی‌شود، زیرا ایده نیز برای نمایش و بیان شدن باید از تعیّن، کلیّت و روشنی ذاتی برخوردار باشد. برای مثال تصور مردمان شرق باستان از ایده‌ی خدا چنان انتزاعی، یک‌سویه و بی‌شکل بود که تنها توانست با تحریف اشکال طبیعت و تبدیل آن‌ها به صور غیرعادی، نازیبا و آشفته، خود را بیان کند. بت‌ها و نگاره‌های این اقوام محصول تصورات اسطوره‌ای آن‌ها بود و از این رو در قیاس با آرمان (Ideal) زیبایی، معیوب و زشت می‌نمود. در مقابل می‌توان به اساطیر یونان باستان و تصور آن‌ها از مفهوم خدا اشاره کرد که تشخص، فردیت و انسان شکلی جزء تعینات ذاتی آن بود. و همین امر نیز به هنرمندان یونانی اجازه داد تا تصور خود از خدایان را در مجسمه‌های شکیل خویش تجسم بخشند؛ تندیس‌هایی که نه فقط زیبایی اشکال طبیعت را آشفته نمی‌ساخت، بلکه توازن و هماهنگی طبیعی اندام انسان را به کمال می‌رساند و آن را با نوعی صلابت، وقار و سادگی شکوهمند عجین می‌ساخت. اگر از تفاوت میان کلمات و اصطلاحات صرف‌نظر کنیم، روشن است که تصور هگل از بیان هنری نیز دقیقاً بر یگانگی و پیوند تجربه و زبان هنری متکی است. به‌عبارتی نارسایی و نقص تجربه ضرورتاً نارسایی در بیان را به‌دنبال دارد و بد بیان کردن درواقع نمودی از بد تجربه کردن است.

۱. Hans Georg Gadamer: هانس گئورگ گادامر، (۱۹۰۰-۲۰۰۲) فیلسوف برجسته ی آلمانی در سنت قاره‌ای و نویسنده‌ی اثر مشهور حقیقت و روش.

بخش دوم

شعر

چیزی که تعریف‌ناپذیر است،در حقیقت تعریف پذیر-تر است.به‌عبارتی هر وقت که می گوییم آن چیز اصلا تعریف نمی‌شود،یا زیباییِ فلان لامصّب و زشتیِ بهمان چیز،امکان تعریف و توضیح و توجیه قطعی ندارد،در واقع به معنای امکان‌هایِ پذیرش‌هایِ بیشمارِ تعریف‌هایی است که در همان چیز وجود دارد. بنابراین هر زمان نیز که می گوییم: شعر تعریف‌ناپذیر است،درحقیقت می خواهیم بگوییم که: شعر تا بی‌نهایت تعریف می‌پذیرد.

وانگهی، همین چیزی که گاهی اوقات در همین مورد بیان می‌کنیم درواقع به‌نوعی صحیح است: زمانی که می‌گوییم شعر تعریف ناپذیر است، این درست است. لیکن تلاش مضحکی که مرتباً، غالباً و مکرراً برای تحمیل یک نوع تعریف ابدی بر شعر صورت می‌گیرد، به‌نوعی بسی خنده‌دار و مایه تأسف است. چراکه شعر در حقیقت **تعریف** نمی‌شود بلکه **توصیف** و تفسیر می‌شود. توصیفی که برمبنای همان تعریف‌های بی‌شمار است.

•••

شعر فضایی است متفاوت از هر فضایی دیگر. شعر یعنی: **بیگ بنگ: هستی: آغاز:**... وانگهی شعر، هم تقلیدِ طبیعت و هستی است، و هم آینه‌ی وجود خویش. شعر خود یک وجود مستقل از هر چیز و هر وجود دیگری است. این‌که شعر**جهنم** نیز است: تجربه‌ی دوزخ. درواقع شعر خود **هستی** ست: زبان. و زخمِ وجودِ آدمی. پاییز. کلمه‌های زرد و نارنجی. پرتقال خونی. نقطه‌ی مقابل زندگی: **مرگ: استعاره!** در هستی و در خود. اگر به صورتی کلی به آن بپردازیم می‌توان گفت این شعر است که هستی را هستی می‌بخشد، دنیا را می‌آفریند و بر بندگانش ابری از **کلمه** می‌باراند و خون را با شعر می‌شوید.

•••

شعر تعریف‌پذیر نیست، تعریف مطلقی ندارد و نخواهد داشت. به همین خاطر

است که از دیرباز، از ارسطو و افلاطون و دیگران گرفته تا به امروز همواره در تعریف و توصیف آن تلاش شده. نه فیلسوفان و نه نظریه‌پردازان و نه شاعران هیچ‌کدام تا به امروز به یک تعریف کلی از آن نائل نشده‌اند.

در ادامه‌ی این نوشتار سعی خواهیم داشت تا این پدیده‌ی شگفت، این دنیایِ خاصِ پر رمز و رازِ زبان و انسان و ادبیات را به نسبت خود بشراحیم و به توصیف آن بپردازیم. زیرا چیزی که تعریف‌پذیر نباشد، بی‌شک با توصیف سروکار دارد.

ساختن و دانستن

شعر هم ساختن است و هم دانستن، هم کنش است و هم آگاهی ؛ شعر درآن‌واحد هم تجربه است و هم زبان. در شعر سویه‌ی زبانی تجربه و بعد تجربی زبان آشکار می‌گردد و کنش شعری درواقع تجربه‌ی خاصی است که ماهیت درونی تجربه و پیوستگی آن با زبان را آشکار می‌سازد. باید گفت که شعر: نه ادبیات بلکه ادبیّت است. به این معنا که ادبیات در مقام آثار ادبی ارزش خاص خود را دارد و با ادبیت به‌نوعی متفاوت است. ارزش آثار زبانی در حقیقت بر اساس رابطه‌ی آن‌ها با جهان مصادیق تعیین می‌شود و ارزش آثار ادبی اما به ذات خودشان، و نه به اعتبار رابطه‌شان با چیزی دیگر.

اما از سوی دیگر، و چیزی که برای شعر یک اصل محسوب می‌شود این‌که کار شعر، به‌عنوان یک نوشتار، **شدن** است. در این‌جا باید به دلوز[1] اشاره کنم. او

---

۱. Gilles Deleuze: ژیل دلوز، (۱۹۲۵–۱۹۹۵) اندیشمند فرانسوی است. وی در سوربن فلسفه خواند. او با دوری از تفکر متعالی، یک فلسفه‌ی به‌اصطلاح درون‌ماندگار را بنیان گذاشت و اصول آن را، پیرو دانس اسکوتس، اسپینوزا و نیچه، نو کرد تا درنتیجه بتواند به نیروهای مثبت، وافر، و سازنده‌ی زندگی آری گو باشد. کار او هم‌زمان مبارزه با مفاهیم برآمده از سنت‌های گوناگون ساختارگرایی، پدیدارشناسی، روان‌کاوی (فرویدی و لکانی)، فلسفه‌ی هگلی، و هایدگری و حتا خود تاریخ فلسفه بود که تا سال‌ها خود زندگی را به‌نفع مسائل کاذب تقبیح می‌کردند. به‌باور او این پروژه‌های فکری عملاً امکان‌های واقعی و پُرشدت زندگی را به‌نام ایده‌آل‌های اخلاقی و تصاویر کاذب اندیشه محکوم می‌کنند و اغلب توانایی فهم «شدن» یا «صیرورت» در معنای ایجابی، سازنده، و مثبت کلمه را ندارند. به همین خاطر دلوز تاریخ فلسفه را «نسخه‌ی ادیپ فلسفه» نامید و به‌جای آن با الهام از نیچه بر امر غیرتاریخی، امر نابه‌هنگام، و امر تکین

←

شدنِ نوشتار «شعر» را در تغییر همیشگی آن می‌دانـد و معتقـد اسـت کـه نوشـتار تحمیل کردن یک فرم «از بیان» بر روی موضوعِ تجربه‌ی زنده نیست. بلکه ادبیـات ترجیحاً در مسیر فرم یافتنِ بیمارگونه یا ناتمام حرکت می‌کند. همان‌طور که وی‌تولد گمبراوکس[1] می‌گوید: «ادبیات» به‌اندازه‌ی تجربه است. و نوشتن پرسشی اسـت از شدن[2]، همیشه ناتمام، همیشه در میان فرم شده بـودن، و بـه مـاورای هـر موضـوع تجربه‌ی قابل زندگی یا تجربه‌ی زنده می‌رود. ادبیات یک فرایند است، یک عبور از زندگی که از هر دوِ قابلیت زندگی و زندگی کردن عبور می‌کند. وانگهـی نوشـتن از شدن جدانشدنی است: در نوشتن، شخص زن می‌شود، حیـوان یـا گیـاه می‌شـود، مولکول می‌شود، از راه غیرقابلِ درکِ شدن.

دلوز می‌گوید: ـــ شرم از مرد بودن ـــ چه دلیلی بهتر از این برای نوشـتن؟ بـا توجه به این عبارت، می‌توان گفت که «شاعر» هنگامی شاعر است که شده باشـد، به‌عبارتی «شاعر» مجبور به شاعر شدن است، و این شدن هـیچ‌چیـزی بـرای بیـان کردن خودش به‌عنوان یک خود شخصی ندارد. ژیل دلـوز بـه ایـن اشـاره دارد کـه شدن: دست‌یابی به یک فرم نیست (هویت‌یابی، ساختگی، میمسـیس) بلکـه پیـدا کردن ناحیه‌ی مجاورتی است، غیرقابل تشخیص یا تفکیک‌ناپذیر که در آن شخص نمی‌تواند فرمی برجسته‌تر از یک، زن، یک حیوان، یا یک مولکول باشد ـــ نه مـبهم نه عمومی، اما پیش‌بینی‌نشده و غیرازلی، و ترجیحاً تک افتاده و بیرون از جمعیـت، به جای این‌که در یک فرم تعریف‌شده باشد. او همچنین برای مثـال اشـاره می‌کنـد

اصرار ورزید و بدین طریق از دوگانگی امر کلی و امر جزئی که سابقه‌ای دراز در تاریخ فلسفه‌ورزی داشت درگذشت. بسیاری از متفکران کنونی حوزه‌ی فلسفه در غرب، نقطه‌ی اوج کاری او را کتاب سترگ تفاوت و تکرار به‌حساب می‌آورند، چراکه بنیان‌های متافیزیک و منطق در این کتاب مورد بازاندیشی قرار می‌گیرند و سبک تازه‌ای برای مواجهه با جهان و رخدادها طرح می‌شود. اهمیت این آثار چنان بود که فوکو پس از مطالعه‌ی تفاوت و تکرار و منطق معنا در مقاله‌ای با عنوان تئاتر فلسفه مدعی شد که چه‌بسا قرن ما قرنی دلوزی باشد. دلوز به‌علت طول مدت بیماری‌اش با پرتاب خودش از پنجره‌ی آپارتمان‌اش خودکشی کرد. وی معتقد بود که بیماری‌اش او را شبیه «گوزن کوهی بسته‌شده به دستگاه اکسیژن» کرده است.

1. Witold Gombrowics
2. Becoming

که شخص می‌تواند یک ناحیه‌ی مجاورتی را از طریق هرچیزی تأسیس کند به‌شرط آن‌که برای انجام دادن آن، یک ابزار ادبی خلق کند. برای نمونه آندره دوتل[۱] از ستاره‌ی Aster[۲] استفاده می‌کند: چیزی که از میان سکس‌ها و گونه‌ها، و یا سلسله‌های پادشاهی عبور می‌کند. بنابراین:

۱. شدن همیشه «بین» یا «میان» است: زنی در میان زنان، یا حیوانی در میان حیوانات دیگر. اما قدرت نامحدود آن به شرطی اثرگذار است که شدن را از این مشخصه‌های رسمی خالی کند که اجازه می‌دهد بگوییم: «حیوانی» که در مقابل شماست...» به‌عبارتی هنگامی‌که لکلزیو[۳] هندی می‌شود، او همیشه همچون یک هندی ناقص است که نمی‌داند "چگونه ذرت پرورش بدهد، یا قایق درختی درست کند"؛ او به جای این‌که مشخصه‌های رسمی را کسب کند، به یک ناحیه‌ی مجاورتی وارد می‌شود.

۲. این شبیه کارهای کافکاست. همچون قهرمان شناگری که نمی‌داند چگونه شنا کند. درواقع نوشتن به تمامی یک پهلوانی را در برمی‌گیرد، اما به‌دوراز فرمی که ادبیات را با ورزش‌ها منطبق می‌کند یا نوشتار را به یک حادثه‌ی المپیکی تبدیل می‌کند، این پهلوانی در پرواز «گریز» و در فروپاشی بدن ارگانیک تمرین شده است ــ ورزشی در تختخواب، مانند هنری میچوکس[۴]. شخص حیوان می‌شود حتا بیشتر از آن هنگامی‌که حیوان می‌میرد، و این متضاد با تعصب یک شخص روحانی است. او حیوانی است که می‌داند چگونه باید مُرد، کسی که یک احساس یا پیش فرضی از مرگ دارد. ادبیات مطابق با متن لاورنس، با مرگ یک خارپشت شروع می‌شود یا با مرگ یک موش کور در کافکا: "پاهای قرمز کوچک فقیر ما برای

---

۱. Andre Dhotel: آندره دوتل، (۱۹۰۰-۱۹۹۱) نویسنده و فیلمنامه‌نویس فرانسوی در قرن بیستم.

۲. در یونانی به‌معنای ستاره است.

۳. Jean Marie Gustave Le Clezio: ژان ماری گوستاو لو کلزیو، (۱۹۴۰) نویسنده‌ی معاصر فرانسوی و برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبی سال ۲۰۰۸.

۴. Henri Michaux: هنری میشو، (۱۸۹۹-۱۹۸۴) شاعر، نویسنده و نقاش بسیار حساس بلژیکی. او به‌زبان فرانسه می‌نوشت.

هم دردی دردناک کش می‌یابند".

۳. همچون موریتس[۱] که می‌گوید: «افراد برای مرگ هنگام زائیدن می‌نویسند.»

۴. زبان برای رسیدن به راه‌های انحرافی زنانه، حیوانی و مولکولی و هر راه انحرافی‌ای که یک‌شدنِ مرگبار باشد، باید به خودش اختصاص یابد. هیچ خط مستقیمی وجود ندارد نه در چیزها و نه در زبان. وانگهی علم نحو مجموعه‌ای از راه‌های انحرافی ضروری است که در هر مورد برای آشکار کردن زندگی در چیزها به وجود آمده است.

در حقیقت، رخداد یا همان انقلابِ در شعر نیز به‌نوعی همین‌گونه است، به معنایی که می‌توان گفت این در شعر است که شدن شاعر شکل می‌گیرد و شاعر، شاعر می‌شود. بنابراین شاعر چیزی نخواهد بود جز «شدن» و شاعر باید «بشود» و فرمش شدن باشد و نه این‌که صرفاً یک تک فرم باقی بماند. تک فرم به این معنا که دیگر در حصار صرفاً یک نوشتار زنانه یا ... قرار نگیرد. در این صورت شاعر بودن به معنای کشفِ فرم‌های دیگرِ شدن است.

اما شعر با معنا نیز سروکار دارد و حیطه‌ای که در آن بازی می‌کند بسیار گسترده و باز است، به‌عبارتی شعر نه یک معنی بلکه معناها در خود دارد. زمانی که می‌گوییم شعر حقیقت را جست‌وجو می‌کند، این به آن معنا نیست که صرفاً یک حقیقت یا یک معنی مطلقی را بشناساند، بلکه شعر با توجه به قابلیت تفسیری و تأویلی‌ای که اومبرتو اکو[۲] نیز به آن اشاره دارد، همواره کارش جست‌وجوی آن یکی دیگر حقیقت است. جست‌وجوی **معانی دیگر**. زمانی که ما خود را قانع می‌کنیم و به حقیقتی در شعر دست می‌یابیم این به معنای همان نابود کردن

---

۱. Karl Philipp Moritz: کارل فیلیپ موریتس، (۱۷۵۶-۱۷۹۳) نویسنده‌ی آلمانی.

۲. Umberto Eco: اومبرتو اکو نشانه‌شناس، فیلسوف، منتقد ادبی و رمان‌نویس ایتالیایی. وی یکی از مهم‌ترین و پُرکارترین اندیشمندان و روشنفکران دنیای معاصر و همچنین از مهم‌ترین زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان ساختارگرا است.

حقیقت دومی است که در همان شعر وجود دارد. به همین خاطر است که شعر همیشه در جریان و توقفش ناممکن است و به‌قول دریدا[۱] پیوسته در حال تکثیر و تغییر و لغزیدن است. همان پراکندنی که او آن را اشاعه می‌نامد.

امکان دیگری نیز که بتوان در شعر شناسایی کرد، فرمِ گریز از **مرکز** است، که به قول دریدا نقش منحصر یا محدودکننده معانی موجود را ایفا می‌کنند و به شیوه‌هایی که در آن یک متن یا یک رشته‌ی دانش را می‌توان استنباط کرد محدود یا کنترل می‌کند، به‌گونه‌ای که از هر نوعِ تکاثر یا بازی آزاد معنا جلوگیری به عمل می‌آورد.

طبق باور دریدا، وجود هر چیزی در کنار عدمِ وجودِ چیزِ دیگری قابلیت شناسایی دارد؛ یعنی زمانی که از شعری معنایی را بیرون می‌کشیم درواقع بیرون کشیدن چنین معنایی از دل آن شعر جز با وجود و توجه به آن یکی معنای دیگری که در همان شعر بوده است غیرقابل استخراج است. بنابراین زمانی که سوسور نیز می‌گوید: رابطه‌ی بین دال و مدلول، رابطه‌ای ثابت است و نظامَ تفاوت‌های آوایی و معنایی به شیوه‌ای منظم و مشخص عمل می‌کنند، در این‌جا دقیقاً با دریدا معکوس می‌شود، به‌عبارتی که: معنا همیشه در موقعیتی ناسازگار و در حال تغییر قرار دارد. برای نمونه: وقتی‌که به سگ می‌اندیشیم، درمورد آن‌چه سگ نیست نیز فکر می‌کنیم: مثلاً این سگ، گربه یا خوک یا هر چیزِ دیگری نیست. به دیگر سخن، وقتی‌که سعی در ثابت نگه‌داشتن یک معنا، جهت ارائه‌ی چیزی به‌عنوان مفرد، مثبت و مطلق داریم، آن را از طریق سکوت یا منفی کردن اشکال یا معانی‌ای که متفاوت یا متضاد هستند و در تقابل با موارد ذکرشده قرار می‌گیرند، به

---

۱. Jacques Derrida: ژاک دریدا، (۱۹۳۰-۲۰۰۴) فیلسوف فرانسوی و پدیدآورنده‌ی فلسفه‌ی واسازی (یا شالوده‌شکنی) است. تئوری‌های وی در فلسفه‌ی پست‌مدرن و نقد ادبی انقلاب‌ها به‌پا کرد. دریدا باور ساختارگرایان را که معنا در ذات متن است رد می‌کند. وی نمی‌پذیرد که واژگان حامل و بارور معنایند بلکه بر آن است که واژگان فقط به واژگان دیگر اشاره دارند. و این‌که معنا وابسته به داننده است نه متن، و زمانی بروز می‌یابد که مفسر با متن به گفت‌وگو درآید. پس دلایلی بنیادی که بتوان بدان‌ها تکیه کرد وجود ندارند. از آثار مهم وی می‌توان به نوشتار و تمایز، درباره‌ی گراماتولوژی، حاشیه‌ها، آوا و پدیدار اشاره کرد.

دست می‌آوریم. یعنی ما ایده‌ی «خوب» را بدون متضادش «بد» و ایده‌ی «مرد» و «مردانگی» را بدون «زن» و «زنانگی» نمی‌توانیم داشته باشیم. بنابراین هرچه معنا یا ارزش خاصی قوی‌تر بیان شود، حوزه‌های تفاوت پیرامون آن مهم‌تر است. ازاین‌روست که دریدا استدلال می‌کند که: متون واقعاً درباره‌ی چیزهایی هستند که به نظر نمی‌رسد درباره‌ی آن‌ها باشند. به همین خاطر است که راجر وبستر نیز درمورد دریدا می‌گوید: او در جست‌وجوی نکات ضعیف یا گسست‌هایی است که در آن‌جا، تفاوتی را که متون پنهان می‌کنند، آشکار می‌کند. پدیدارها دیدن چیزهای نادیدنی هستند: یعنی چیزی که در شعر آمده به‌عنوان نیامدن آن چیز در شعر است. و چیزی که در شعر آمده در اصل، نیامده است. و چیزی که شناخته‌شده است به معنای ناشناختگی آن است و چیز شناخته‌شده یعنی چیزِ نامشخص و قابل‌کشف، و بازیافتن معنایی دیگر در آن. به‌عبارتی چیزی را که ما در شعر شناخته‌شده می‌پنداریم در نظر خود شعر به معنای ناشناخته‌ی آن است و قصد شعر و خواننده نیز جست‌وجو برای شناخت همین مشخصِ نامشخص است، که با نقابِ مشخص، نامشخصش را از ما پنهان می‌کند. و این را شاعر نشانه می‌گیرد و خواننده در پی جست‌وجوی پیدایی آن می‌رود. وانگهی هر چه تلاش نیز در این زمینه برای شناسایی بیشتر باشد در حقیقت به همان اندازه نیز تلاش برای سرپوش گذاشتن بر آن صورت گرفته است. اگر با هگل هم‌سخن باشیم در حقیقت: آن‌چه زیاد شناخته شده، به دلیل این‌که زیاد شناخته شده، همواره ناشناخته می‌ماند. در این‌جا لازم است اشاره شود که در باور دریدا معنا در شعر هرگز کامل نیست، هرگز به‌طور کامل درک نمی‌شود، بلکه همیشه از دسترس ما خارج است و به تعویق می‌افتد یا درنگ می‌کند. برای مثال هر واژه ای به وسیله‌ی واژه‌ی دیگر تعریف می‌شود، که این واژه نیز به نوبه‌ی خود به وسیله‌ی واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود، درنتیجه ما هرگز نمی‌توانیم به درکِ کامل معانی مستقل دست یابیم و یا آن‌گونه که والری می‌گوید: هیچ‌کس نیست که هیچ کلمه‌ای را تا کنه آن درک کند. بدین گونه، هر کلمه، درآن‌واحد، هم برای معنای مشخص و متداولش به‌کار می‌رود و هم برای بعضی طنین‌های مبهمش، و حتا

باید گفت برای قیافه‌ی ظاهرش. (رجوع شود به شعرهایی همچون «دف» از رضا براهنی[1] یا «ده مگوت با.. ده یگوت نا...» از فرهاد پیربال).

در این‌صورت، شاعر در شعر برای غنا بخشیدن به معنا، زنجیره‌ای از معانیِ متکثرِ مهارناشدنی را به جریان می‌اندازد. معانی را نمی‌توان از اشاعه یافتن بازداشت چراکه: معنا به سبب ماهیت خاص خود همیشه ممکن است از هدفی که برای آن تصور شده است به سمتی دیگر منحرف گردد. علاوه بر این، ممکن است متنِ ادبی به‌طور خودآگاهانه‌ای فرآیند یادشده را به‌کار گیرد، به‌طوری‌که ابهام یا حتا لایه‌های پیچیده‌تر معنا را صراحتاً در متن مورد استفاده قرار دهد. بنابراین در این‌جا به همین خاطر است که گفته می‌شود مهم‌ترین نوع ادبی‌ای که بتواند آن انرژی نهفته در زبان را آزاد سازد، شعر است و در شعر به قول کوندرا[2] هیچ‌چیز آن‌طور که به‌واقع هست، نیست.

سوای همه این‌ها، می‌دانیم که شعر، هنر است. هنری که به قول بومگارتن[3] کار آن تقلید طبیعت است و به قول شاعری همچون مایاکوفسکی[4] خلاف آن یعنی: کار آن انعکاس جهان نیست یا همان‌گونه که خود او می‌گوید: آینه‌ای برای انعکاس جهان نیست، بل چکشی است برای شکل دادن به آن!

این‌که گفته می‌شود کار هنر هم تقلید طبیعت است و هم تقلید طبیعت نیست، در حقیقت هر دو این نظرها درباره‌ی هنر صحیح است و به قول کوندرا یک روز هنر تقلید زندگی است، یک روز هنر تقلید هنر است و روزی دیگر،

---

۱. رضا براهنی (۱۳۱٤) نویسنده، شاعر و منتقد ادبی چپگرای ایرانی. او همچنین رئیس سابق انجمن قلم کانادا است.

۲. Milan kondra: میلان کوندرا، (۱۹۲۹) رمان‌نویس و منتقد ادبی. از آثار مهم او می‌توان به هنر رمان، وصایای تحریف‌شده، و رمان معروف بار هستی اشاره کرد.

۳. Baumgarten: بومگارتن، وی بنیان‌گذار علم زیبایی‌شناسی است.

٤. ولادیمیر ولادیمیروویچ مایاکوفسکی متولد ۱۸۹۳ شاعر و درام‌نویس فوتوریست انقلابی روسی بود. وی را نابغه‌ی هنر شوروی می‌دانند. او در سال ۱۹۳۰ به‌ضرب گلوله در پی بن‌بستی عاطفی و نیز ممنوع‌الخروج بودن از خاک شوروی خودکشی کرد. از آثار او که به فارسی ترجمه شده است می‌توان به ابرشلوارپوش اشاره کرد.

زندگی تقلیدِ هنر. با نگاهی ژرف درمی‌یابیم که هنر در کـل همـه‌ی این‌هـا اسـت. وانگهی هنر همان اتفاق و رخداد نیز هست. اتفاق و رخدادی که در اثـر می‌افتـد. بنابراین می‌توان گفت که شعر نیز همچون یکـی از انـواع هنـر کـه هـم سرمشـق و غایت همه‌ی هنرهاست، هم تقلید طبیعت است و هم نیست. به‌نوعی هر دو این‌ها است. یا بنا به عقیدِه و نظرهای کهن و معاصـر، هـم آفـرینش شـاعرانه‌ی واقعیـت است و هم آفرینش شاعرانه‌ی زبان. اما این گوشه‌ای از تاریخ شعر اسـت. درواقـع اگر بخواهیم بیشتر به آن رجوع کنیم، درمی‌یابیم و می‌تـوانیم بگـوییم کـه شـعر در حقیقـت سـوای همـه‌ی این‌هـا، جهش‌هـای گونـاگون، متفـاوت و متشـتّتی را در دوره‌های مختلف داشته؛ دوره‌هـایی کـه در آن‌هـا قواعـد عـروض و نحـو را طـرد می‌کند و زبان و ادبیات را باطل می‌شمارد و ظاهراً می‌خواهد بـی واسـطه‌ی کلمـه مستقیماً به اشیاء دست یابد. اگر به‌صورت کلی و خلاصه به آن بپردازیم، می‌توانیم به دوره‌های ذیل اشاره‌کنیم، دوره‌هایی همچـون: دوره‌ی کوشـشِ **شـعر آزاد** و حتـا پیش از آن کوشش ورلن[۱] که گردن بلاغت را می‌شکنند و در قافیـه شـک می‌کنـد و قواعد عروض را درهم می‌ریزد و زبان شکسته‌ی گفـت‌وگوی نجـوایی را وارد شـعر می‌کند؛ یا جست‌وجوی کلودل[۲] و پگی[۳] و الیوت برای ایجـاد زبـانی محـاوره‌ای و نثـری؛ و محکومیـت بـازی ابیـات و حـذف نقطه‌گـذاری به‌وسـیله‌ی آپـولینر[۴]؛ و تجربه‌ی فوتوریست‌های ایتالیایی برای خلق کلمات آزاد شده؛ تلاش صرف و نحو و تقرّب زبان به فریاد به‌وسیله‌ی اکسپرسیونیست‌های آلمانی؛ ایجاد شعر پاره‌پـاره؛ اقدام ضد تغزلی مایاکوفسکی برای شکستن ترانه و به‌کار گرفتن زبان کوچه و بازار؛

---

۱. Paul-Marie Verlaine: پل ورلن، (۱۸۴۴–۱۸۹۶) شاعر فرانسوی و از چهره‌های مکتب سمبولیسم در شعر فرانسه.

۲. Paul Claudel: پل کلودل، (۱۸۶۸–۱۹۵۵) شاعر، نمایشنامه‌نویس، مقاله‌نویس و دیپلمات فرانسوی.

۳. Charles Peguy: شارل پگی، (۱۸۷۳–۱۹۱۴) نویسنده، شاعر و مقاله‌نویس فرانسوی.

٤. Guillaume Apollinaire: گیوم آپولینر، (۱۸۸۰–۱۹۱۸) نویسنده و برجسته‌ترین شاعر فرانسوی در قرن بیستم و از پیشروان سورئالیسم.

سادگی عامه‌پسند لورکا[١]؛ کوشش برای رهاندن شعر از موسیقی و ردیف کردن کلمات تلگرافی؛ تلاش جنبش سورئالیستی که می‌خواست هر نوع تشکّل را از هنر و زبان براندازد؛ کوشش‌های شاعران معاصری همچون بختیار علی و شمس لنگرودی[٢] برای طولانی کردن و کوتاه ساختن شعر، و ادغام احساس و مفهوم و اندیشه با تصویرسازی‌های بدیع در آن، و یا تلاش شیرکو بیکس برای ایجاد و ابداع سبک‌های نوین و ادغام قالب‌های ادبی در شعر و... و در کل، دیگرِ شدن‌های شعر.

حال، این را می‌توان گفت که تمامی شعر نو، و نه‌تنها سنتی که به مالارمه[٣] می‌رسد، گویای این حقیقت نیز هست که شعر از کلمه ساخته شده است. بنابراین به همین خاطر است که باید گفت دوره‌ای نو آغازیدن می‌گیرد، به‌عبارتی ازاین‌پس دیگر زبان معلوم و مفروض، طرد می‌شود تا زبان تازه‌ای از نو آفریده شود. هنگامی‌که آندره برتون[٤] می‌گوید که باید کلمات باهم عشق‌بازی کنند، نه‌تنها از زبان روی نمی‌گرداند بلکه انتظار قدرت‌نمایی‌های تازه‌ای از آن دارد و به معنایی می‌خواهد که زبان آفرینش گر را جانشین زبان بیانگر کند.

در این‌صورت و با مشاهده‌ی تاریخی که شعر گذرانده، بازخواهیم گفت که شعر از یک‌سو با زبان موجودیت پیدا می‌کند و همان‌گونه که شفیعی کدکنی نیز می‌گوید درواقع حادثه‌ای است که در زبان اتفاق می‌افتد، و از سویی نیز همان شکست یا همان تجربه است.

شعر در حقیقت همان بزرگ‌ترین حرفه‌ی بیانی است، و حرفه‌ای نیست که بتوان آن را از کسی آموخت، بلکه یک نوع توانایی است که به‌واسطه‌ی تجربه‌ی زیست شده یا عمیق حاصل می‌شود. درواقع هر چه شاعر از تجربه‌های عمیقِ

---

١. Federico Garcia Lorca: فدریکو گارسیا لورکا، (١٨٩٨–١٩٣٦) شاعر و نویسنده‌ی اسپانیایی.

٢. شمس لنگرودی، (١٣٣٠) شاعر و پژوهشگر برجسته‌ی معاصر ایرانی.

٣. Stephane Mallarme: استفان مالارمه، (١٨٤٢–١٨٩٨) شاعر فرانسوی.

٤. Andre Breton: آندره برتون، (١٨٩٦–١٩٩٦) شاعر، نویسنده، پیشگام و نظریه‌پرداز سورئالیست فرانسوی.

افروخته بهره‌مند باشد به معنای ثروتمندی او در شعر نیز خواهد بود. اما تجربه همان ذات نخستین و مقدمه‌ی بیان هر شعر و محرکه‌ی زبان شعر نیز است.

در پایان لازم است اشاره‌کنم که این متن یک نوشته‌ی علمی نبود و نیست و یا به‌نوعی از علمی نویسی طفره رفته است. و این‌که صرفاً جهت یک آشنایی ساده و یک جست‌وجوی کوتاه برای پی بردن به ماهیت شعر و شاعری صورت گرفت. هرچند پیداست که َچنین مسأله‌ای و یافتن پاسخ‌هایی برای چنین پرسشی نیز بسی صفحات بیشتر از این را می‌طلبید، لیکن ناگزیر و به دلایلی متن را در همین‌جا خلاصه می‌کنیم و تا کمی دیگر آن را می‌بندیم.

در ذیل، برای تجمیع متن و اضافاتی هرچند کوتاه با چند قطعه و یا چند توصیف کوتاه پایان نوشته را اعلام می‌کنیم. چه در حقیقت: این راه طولانی است و شعر نیز دست‌نیافتنی. بنابراین می‌نویسیم:

- شعر، مسافری است سوار بر اتومبیلی بدون ترمز. مسافری که هیچ‌گاه از سفر بازنمی‌ایستد. او می‌خواهد تمام جوانب هستیِ به‌ویژه زندگی را طی کند، زیرورو کند و نابود کند و از نو بسازد. او زیبایی، زشتی، درد و رنج و تلخی و شیرینی‌ها را با زبان یا اصوات، رنگ‌ها و ماتریالی که مختص به خود است نمایش می‌دهد. او شکست و خرابه‌های درونش را با آجرهای ویژه‌ی خود، با واژگان و کلمات نو و تازه جبران، درمان و بنا می‌کند.
- شاعر زمانی که به سرودن شعر می‌پردازد نخست وارد منزلگه زبان می‌شود. او در آن‌جا سکنا می‌گزیند و به تغییر اسباب‌اثاثیه آن می‌پردازد. او پازل اشعار گذشته را برهم می‌زند و خود از نو می‌سازدش، به‌نوعی که این کار دوباره و چندباره می‌شود تا شعرش معنای حقیقی خود را دریافت کند و در آن «منزلگهی» بسازد.
- شعر یک آواره است. منزلگه واقعی او همان وجود خویش است. درواقع شعر سرگردان است و مقصد خاصی ندارد و توقف برای او به‌مثابه‌ی یک مرگ است.
- شعر در کاوش است. در جست‌وجوی گم‌شده‌ی خود. در جست‌وجوی

چیزی که گویی اصلاً وجود ندارد. او می‌رود، می‌گردد، می‌درد و ورق می‌زند و وصالی نمی‌یابد. در اصل او از وصال به معشوقه در هراس است. او جنونِ مجنون بودن دارد و لیلای او، هدف او و حقیقت او، به قول ژیژک[۱] همان نرسیدن است. همان. سیزیف[۲].

- شعرِ ناب، همان سکوت است. و این همان بزرگ‌ترین و اساسی‌ترین تعهد و وظیفه شعر است. شعر سکوت را، نه بیان کردن، که بیان و نمایشِ مسکوت گذاشتن بیان است. به‌عبارتی شعر، گفتن ناگفته‌ها نیست بل به قول بلانشو نگفتن ناگفته‌ها و همچنان در ایهام و ابهام و تأویل و تأخیر قرار دادن است: ناگفتن است.
- اپیکور به شاگردانش می‌گفت: خود را عیان نکنید.
- شعر یک اتفاق است. رخدادی که در زبان اتفاق می‌افتد و خواننده را می‌لرزاند و می‌خروشاند و می‌گریاند.
- شعر امکان تأویل همیشگی شعر را برمی‌انگیزد.
- شعر، شکست است و هر شعری نتیجه‌ی رابطه‌ی (یا به‌نوعی وحدت) تجربه‌ی شاعر و زبان است. شاعر ناخودآگاه و بی‌آن‌که خود بداند به تجربه‌ی خود می‌پردازد، به شکست‌هایش می‌پردازد و شکست‌هایش را شعر می‌کند. به‌عبارتی شکست‌هایش در ــ با زبان عیان و بیان می‌شود.
- شعر یک نقطه است. نقطه‌ای برای آغاز و بر پایان هر چیزی.
- شعر چیزها را از حرکت بازمی ایستاند و متوقف می‌کند. او قاتلِ حرکتِ اشیا است. او قاتل می‌شود تا بتواند چیزها را از شدن بازدارد و تصویر کند و در ــــ

---

۱. Slavoj Zizek: اسلاوی ژیژک، (۱۹۴۹) فیلسوف، نظریه‌پرداز، جامعه‌شناس، منتقد فرهنگی و سیاستمدار اسلوونیایی.

۲. قهرمانی در اساطیر یونان. او می‌بایست سنگ بزرگی را بر روی شیبی ناهموار تا بالای قله‌ای بغلتاند و همیشه لحظه‌ای پیش از آن‌که به انتهای مسیر برسد، سنگ از دستش خارج می‌شد و او باید کارش را از ابتدا شروع می‌کرد. امروزه به همین دلیل به کارهایی که علی‌رغم سعی و تلاش بسیار هرگز به آخر نمی‌رسند کاری سیزیف‌وار می‌گویند.

با کلمات جانشان بخشد. و شدنِ شعر به معنای توقف چیزها و تأویل آن‌هاست.[۱]

- «شعر بزرگ‌ترین بمبی است که ارزش ساختن دارد.»
- شعر از ذهنیت عادت‌زدایی می‌کند. چراکه آدمی در هر موقعیتی که باشد دایره‌هایی به دور خود وضع کرده و به تکرار خود می‌پردازد. اگر چیزی به نام رهایی وجود دارد آن همانا شعر است. شعر با توسعه دادن‌های خیالی، برون‌رفت از حیطه‌ی خودساخته را موجب شده. مخاطب را سرگردان در متن رها می‌کند تا با راوی این‌همانی کرده، هویت چهل‌تکه و تفکرات چپ‌اندرقیچی خود را به تماشا بنشیند. شاعر در متن به مانورهایی دست می‌زند تا خواننده را دمی از لاک خود و هویت فرهنگی بسته‌اش آزاد کند. شعر لایه‌های فُسیلی و رُسوبات روی هم انباشته‌ی خواننده را عیان می‌سازد. از همین روست که انسان مدرن و گرفتار در دایره‌ی بسته‌ی تکرار، بی‌تابانه در جست‌وجوی آن چیزی ست که تنها شعر به سمتش می‌رود.
- شعر یعنی اندیشه، طرح، حس، دریافت یا بیان یک کشف و شهود. شاعر از حس و حال خود استفاده می‌کند تا با بازی‌های زبانی، دست به نوآوری و سُرایش بزند. شعر آن‌جا رخ می‌دهد که مشهودات حسی فکری؛ یعنی حالت شاعر، به مدد کلام به تصویر کشیده شود. شعر بعد از تولد، از زبان آزاد می‌شود و مثل یک مفهوم در فضا زندگی می‌کند. فضای شعر به عالم رمز و جادو می‌ماند. آن‌چه جذاب است همانا رمز نهفته در اثر هنری ست.
- شعر وجودی است اتونوم در کنار هستی و روی دیگری در برابر وضعیتِ

---

۱. مسأله قائل بودن هنرمند یک امر اساسی است. این امر نه‌تنها برای ونگوگ که برای هر هنرمند بزرگی نیز پیش آمده است. گوگ در نامه‌ای از میل به نقاشی کردن درخت سروی گفته است که با جریان باد حرکت می‌کند و او را به‌رعشه می‌اندازد؛ آیا می‌توان حرکت را، شدن را «قاب گرفت»؟ آیا می‌توان خورشید را نقاشی کرد؟... پاسخ روشن است: بایستی گفت که اگر این‌طور نبود ما نمی‌توانستیم آن‌ها را مخاطب قرار دهیم (یعنی اگر آن‌ها را نکُشیم و متوقف نکنیم) بنابراین این‌چنین است که زبان تصویر یک غیاب است؛ یک مرگ.

فیزیکیِ آن. شعر، همان آزادی ـــ کنش است. شعر نمی‌تواند از وجود بیرونی خود بگریزد. وانگهی در شعر، گریز از بیرون ناممکن است. چراکه تمام کنش درونی‌اش در بیرون ـــ درونِ بیرون اتفاق می‌افتد، حتا اگر بخواهد از بیرون خود بگریزد. شعر در هستی و بیرون از آن قرار دارد، همچنان که هستی در شعر و بیرون از آن: در یکدیگر و درعین‌حال مستقل. به همین خاطر است که شعر «شدن» می‌شود و درصدد دگرگون کردن، منقلب ساختن و ساختار شکستن است.

- شعر، یعنی ویران کردن، نابود کردن، فرمت کردن و کشتن خود و هر چیزی. شعر، یعنی حافظه‌ی خود را به نسیان سپردن و سوزاندن. شعر یک شست‌وشوی کامل خود و هر چیزی از هر چیزی است. انقلاب راستین و از نو ساختن شعر، ادبیات و زبان و جهان جز هدفی چنین نیست.
- شعر= انسانی‌ترین کنش آدمی= شعر.
- شعر، ساختن یک دوره‌ی تاریخی جدید است.
- عدم شعر= جهانی عبث و باطل.
- شعر...
- هنر...
- زیبایی...
- غایت مطلق.

پایان.

فهرست منابع

منابع فارسی

۱. هنر چیست؟، لئون تولستوی، کاوه دهقان، نشر امیرکبیر، چاپ هفتم،۶۴
۲. اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ژان پل سارتر، مصطفی رحیمی، نشر مروارید، چاپ هشتم،۶۱
۳. ادبیات چیست؟ ژان پل سارتر، ابوالحسن نجفی ــ مصطفی رحیمی، نشر مروارید، چاپ هشتم،۸۸
۴. بودلر، ژان پل سارتر، دل‌آرا قهرمان، نشر سخن،۸۴
۵. زبان، مفاهیم بنیادی در فلسفه، خوسه مدینا، محمود کریمی، انتشارات پژوهشکده‌ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی، چاپ اول،۸۹
۶. شعر، زبان و اندیشه‌ی رهایی، مارتین هایدگر، عباس منوچهری، انتشارات مولی، چاپ دوم،۸۹
۷. فنومنولوژی روح «پدیدارشناسی روح»، فردریش هگل، زیبا جبلی، انتشارات شفیعی، چاپ سوم،۸۹
۸. مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی، فردریش هگل، ستاره معصومی، انتشارات نگاه، چاپ اول،۹۱
۹. بوطیقای فضا، گاستن باشلار، مریم کمالی ــ محمد شیر بچه، نشر روشنگران و مطالعات زنان، چاپ اول،۹۱
۱۰. پدیدارشناسی، گاستن باشلار، سید علی مرتضویان، فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون «درباره‌ی شعر»، چاپ سوم، ۹۰
۱۱. دشت سترون، ت.س.الیوت، پرویز لشکری، انتشارات نیل،۵۱
۱۲. داستان من و شعر، نزار قبانی، غلامحسین یوسفی ــ یوسف حسین بکار، نشر توس، چاپ دوم، ۸۶
۱۳. فلسفه-پوچی، آلبرکامو، محمدتقی غیاثی، انتشارات پیام، زمستان ۴۹
۱۴. ضیافت، افلاطون، محمدعلی فروغی، انتشارات جامی،۸۵
۱۵. ژاک دریدا و متافیزیک حضور، محمد ضمیران، نشر هرمس، چاپ دوم، ۹۲
۱۶. دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی، فردینان دو سوسور، کورش صفوی، نشر هرمس، ۹۲
۱۷. ابرساختارگرایی، ریچارد هارلند، فرزان سجودی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، چاپ دوم،۸۸
۱۸. ساخت‌گرایی، پساساختارگرایی و مطالعات ادبی، مجموعه مقالات، فرزان سجودی،

پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، چاپ دوم،۸۸
۱۹. پرده، میلان کوندرا، کتایون شهیرراد ــ آذین حسین زاده، نشر ماهی، چاپ اول،۸۵
۲۰. وصایای تحریف‌شده، میلان کوندرا، کاوه باسمنچی، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ دوم، ۷۷
۲۱. ماتم و ماخولیا، زیگموند فروید، مراد فرهادپور، فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون «فلسفه، کلام و عرفان»، چاپ سوم، ۹۰
۲۲. هذیان و رؤیا، زیگموند فروید، محمود نوائی، نشر الکترونیک: www.ketabfarsi.com
۲۳. روان‌کاوی «۱»، فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون، چاپ سوم، ۹۰
۲۴. روان‌کاوی «۲»، فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون، چاپ سوم، ۹۰
۲۵. آینده‌ی یک پندار، زیگموند فروید، هاشم رضی، پیوست بخش دوم، نشر الکترونیک: آسیا
۲۶. هنر در بافت جهانی‌شدن، ژان لوک نانسی، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۲۷. ادبیات، فرهنگ غالب و جامعه، لئو لوونتال، ابوتراب سهراب ــ الهام عطاردی، نشریه‌ی زیباشناخت، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۲۸. اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی، والتر بنیامین، امید نیک‌فرجام، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۲۹. خطاب به پروانه‌ها (و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم)، رضا براهنی، نشر مرکز، چاپ اول، ۷۴
۳۰. ظلّ الله، رضا براهنی، نشر امیرکبیر، چاپ دوم،۵۸
۳۱. گفتمان دوسویگی در شعر احمد شاملو، رضا براهنی، نشر الکترونیک...
۳۲. چرا من دیگر شاعر «براهنی‌یایی» نشدم، امیر هوشنگ افتخاری راد، نشر الکترونیکی: تز ۱۱
۳۳. مالارمه: مقدمه ای بر مجموعه اشعار استفان مالارمه، ژان پل سارتر، مراد فرهادپورد، فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون «درباره‌ی شعر»، چاپ سوم، ۹۰
۳۴. تأملاتی در باب شعر، مراد فرهادپور، فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون «فرهنگ و تکنولوژی»، چاپ سوم، ۹۰
۳۵. نظریه‌ی شعری: یاکوبسن و لوی استروس در برابر ریفاتر، رابرت شولس، مراد فرهادپور، فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون «درباره‌ی شعر»، چاپ سوم، ۹۰
۳۶. ژاک دریدا و واسازی متن، راجر وبستر، عباس بارانی، فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون درباره‌ی شعر»، چاپ سوم، ۹۰«
۳۷. ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه، محمدرضا محسنی، نشریه‌ی پژوهش زبان‌های خارجی، شماره‌ی ۳۸، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی

۳۸. چرخش لاکان به فروید، ژان میشل راباته، احسان نوروزی،...
۳۹. چرا عکاس نمی‌بیند: لاکان، ابژه کوچک...، میکائیل برون اورلنان، حمید سمیع عادل، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۴۰. شعر و محاکات «میمه سیس»، هانس گئورگ گادامر، محمد سعید کاشانی، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۴۱. فلسفه و شعر، هانس گئورگ گادامر، محمد سعید کاشانی، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۴۲. متن و فرا متن در ادبیات، دکتر الله شکر اسداللهی، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۴۳. سه چهره‌ی یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات، علی‌محمد حق‌شناس، فصلنامه‌ی مطالعات و تحقیقات ادبی، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۴۴. یاکوبسن، وجودی حاضر و غایب، علی‌محمد حق‌شناس، نامه‌ی فرهنگستان، شماره‌ی ۲ ــ ۸، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۴۵. مرز میان زبان و ادبیات کجاست؟، علی‌محمد حق‌شناس، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، اسفند ۸۱ ــ فروردین ۸۲
۴۶. نشانه‌شناسی شعر، علی‌محمد حق‌شناس، مجله‌ی دانشکده: ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۴۷. نظریه ادبی آدورنو، دکتر بهرام مقدادی، فصلنامه‌ی هنر، شماره‌ی ۷۵
۴۸. ساختارشکنی در اندیشه‌ی ژاک دریدا، محسن پیشخانی، ماهنامه سینما و ادبیات، شماره‌ی ۴ سال ۸۷
۴۹. معنا، نامعنا، کثرت معنا، فرزان سجودی، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره‌ی ۶۰ مهر ۸۱، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی
۵۰. پایان دادن به‌حکم خداوند، آنتوان آرتو، سروش سمیعی، نشر ۹۰، نشر الکترونیکی: SchizoFactory ePub
۵۱. هنر مسلح، امین قضایی، بابک سلیمی‌زاده، نشر الکترونیکی: www.entesharate-iran.com
۵۲. ادبیات و زندگی، ژیل دلوز، مهدی سلیمی، نشر الکترونیک: زغال
۵۳. مازوخ و ادبیات، ژیل دلوز، بابک سلیمی‌زاده، نشر الکترونیک: زغال
۵۴. پایان حکم، ژیل دلوز، سینا فاضل پور، نشر الکترونیک: زغال
۵۵. بلوغ یا نبوغ هنری؟، مهدی سلیمی، نشر الکترونیک: زغال
۵۶. درآمدی بر نقد بوطیقای سیاسی، بابک سلیمی‌زاده، نشر الکترونیک: زغال

۵۷. ادبیات زنانه و زن شدن ادبیات، بابک سلیمی‌زاده، نشریه‌ی الکترونیکی زغال، ویژه‌ی ۸ مارس

۵۸. هنرمند به‌مثابه مصرف‌کننده، بابک سلیمی‌زاده، نشریه‌ی الکترونیکی زغال، سرکشی، شماره‌ی ۴

۵۹. هنر به‌مثابه فرمِ واقعیت، هربرت مارکوزه، بیژن صباغ، نشریه‌ی الکترونیکی زغال، سرکشی، شماره‌ی ۴

۶۰. غیاب ادبیات، امکان انقلاب، سارا خادمی، نشریه‌ی الکترونیکی زغال، اقتصاد میل، شماره‌ی ۶

۶۱. نا ــ معناداری، تکرار و ساختن معنا، ک.میرزاده، نشریه‌ی الکترونیکی زغال، معنا باختگی، دوره‌ی جدید شماره‌ی ۲

۶۲. هنر انقلابی، بخش اول، وحید ولی زاده، نشریه‌ی الکترونیکی آرت کالت، شماره‌ی ۶

۶۳. هنر انقلابی، بخش دوم، وحید ولی زاده، نشریه‌ی الکترونیکی آرت کالت، شماره‌ی ۸

۶۴. تنها بازی با کلمات است که هست، بابک سلیمی‌زاده، نشریه‌ی الکترونیکی آرت کالت، شماره‌ی ۱۴

۶۵. هنر بدون زیبایی، آرش قربانی، مجموعه مقالات، نشر الکترونیکی: MindMotor

۶۶. تأملاتی «بر درون برون بودگی» شعر، آرش قربانی، نشر الکترونیکی:MindMotor

۶۷. به سوی آنارشیسم، اریکو مالاتستا، نسیم روشنایی، مجموعه مقالات، نشر الکترونیک: MindMotor

۶۸. خوشامد به اومبرتو اکو و مرزهای تفسیر، محمد صنعتی، مجله‌ی بخارا، نشر الکترونیک: مرکز تحقیقات کامپیوتری اسلامی

۶۹. بیانیه‌ی ادبیات دیگر افغانستان، نشر الکترونیک: ناممکن

۷۰. گراماتولوژی «طبیعت، فرهنگ، نوشتار»، ژاک دریدا، شاهین کوهساری، نشر الکترونیک: ناممکن

۷۱. کمونیسم گسست‌ها «بلانشو و امرِ واقعی»، شاهین کوهساری، جزوه ۴، نشر الکترونیک: ناممکن

۷۲. کی کجا چه باید کرد؟«حرف‌هایی با ژان لوک نانسی»، پرهام شهرجردی، جزوه ۳، نشر الکترونیک: ناممکن

۷۳. گسست: نوشتن بیرون زبان، موریس بلانشو، شاهین کوهساری، ماهنامه‌ی (ناممکن) ادبیات، نقد، فلسفه، شماره‌ی ۱ اسفندماه ۹۱، نشر الکترونیک: ناممکن

۷۴. ادبیات و لیترالیسم، ادوارد سعید، آرش قربانی، «هنر بدون زیبایی»، نشر الکترونیک:MindMotor

۷۵. حدِ ادبیات، حدِ مرگ، و رابطه‌ی بین آن‌ها در آثار بلانشو و دریدا، نوشته‌ی بت گیلدینگ، شاهین کوهساری، ماه‌نامه (ناممکن) ادبیات، نقد، فلسفه، پیش‌شماره‌ی مهرماه، نشر الکترونیک: ناممکن
۷۶. نقد سنتی در این نظر بیب (مسخّر) است، آیدین ضیایی، ماه‌نامه‌ی (ناممکن) ادبیات، نقد، فلسفه، پیش‌شماره‌ی مهرماه، نشر الکترونیک: ناممکن
۷۷. سرپیچی از نظم حاکم، موریس بلانشو، پرهام شهرجردی، نشر الکترونیک: ناممکن
۷۸. سکوت ضرورت نوشتار است، موریس بلانشو، پرهام شهرجردی، نشر الکترونیک: ناممکن
۷۹. از انقلاب به ادبیات، از ادبیات به انقلاب، پرهام شهرجردی، نشر الکترونیک: ناممکن
۸۰. سایت ویکی‌پدیای فارسی

منابع کردی

۱. تیوره نوییه کانی ره خنه ی نه ده بی، د.که مال مه عروف، چاپ و بلاوکردنه وه ی سلیمانی، چاپی یه که م،۲۰۱۲
۲. شیعری نویی کوردی «ره گ و ریشه کانی»، فه رهاد پیربال، لیکولینه وه، چاپ و بلاوکردنه وه ی ده زگای کوردستان، چاپی یه که م،۲۰۰۵
۳. ریبازه نه ده بیه کان، فه‌رهاد پیربال، لیکولینه وه، ده زگای چاپ و بلاوکردنه وه ی ناراس، چاپی یه که م،۲۰۰۴
۴. هوتیل نه ورویا، فه رهاد پیربال، رومان، ده زگای چاپ و بلاوکردنه وه ی ئاراس، چاپی یه که م، ۲۰۱۰
۵. مایاکوفسکی، د.حه یات شه راره، وه رگیرانی سه یران عه بدولره حمان فه ره ج، ده زگای چاپ و په خشی سه رده م، چاپی یه که م، ۲۰۱۲
۶. گه ران به دوای بووندا، عه تا قه ره داخی، ده زگای چاپ و په خشی سه رده م، چاپی یه که م،۲۰۰۲
۷. چه مک و ستاتیکای شوین له نه ده بدا، سه باح نیسماعیل، بلاوکردنه وه ی یه کیه تی نووسه رانی کورد، چاپی یه که م،۲۰۰۵
۸. گفتوگویه ک له گه ل هایدگردا، وه رگیرانی د.محه مه د که مال، ده زگای چاپ و په خشی سه رده م، چاپی یه که م،۲۰۰۵
۹. له ته مدا دیار نیم، دلاوه ر قه ره داخی، شعر، بلاوکردنه وه ی ناوه ندی غه زه لنووس، چاپی یه که م،۲۰۱۲
۱۰. خوینه ری کوشنده، به ختیار عه لی، کومه له وتار، بلاوکردنه وه ی چاپخانه‌ی ره نج،۲۰۰۵
۱۱. وه ک بالنده‌ی ناو جه نگه له ترسناکه کان، به ختیار عه لی، به رگی سیهه م «ده رباره ی رومان

ـ شیعر ـ هه قیقه ت»، په خش و بلاوکردنه وه ی نه ندیشه، چاپی یه که م، ۲۰۱۲
۱۲. نه رهه نگی زاراوه کانی فه لسه فه و زانسته کومه لایه تییه کان، فه رشید شه ریفی، ده زگای چاپ و په خشی سه رده م، چاپی یه که م ۲۰۰۷
۱۳. زمان، هزر، کولتور، وه رگیرانی ره حی‌ام سورخی، چاپخانه‌ی وه زاره تی په روه رده، چاپی یه که م، ۲۰۰۶
۱۴. نه ی ره قیب، له نیوان جه سته‌ی زمان و جه سته‌ی نه ته وه دا، عه بدولموممه ته لیب عه بدوللا، بلاوکردنه وه ی وه زارتی روشنبیری، چاپی یه که م، ۲۰۰۷
۱۵. سیاسه تسالاری و زمان، به ختیار عه لی، به شی یه که م، روژنامه ی هاولاتی، ژماره ۱۰۴
۱۶. سیاسه تسالاری و زمان، به ختیار عه لی، به شی دوهه م و کوتایی، روژنامه ی هاولاتی، ژماره ۱۰۵
۱۷. فه لسه فه و نه ده ب و هونه ر «یه ک ره نگی و دوو ره نگی و فره ره نگی»، د.حه مید عه زیز، گوفاری رامان ژماره ۹۸
۱۸. نه ده ب توخمی نیه، مه هاباد قه ره داغی، گوفاری رامان، ژماره ۲۰۰
۱۹. له په یفه ناسکه کانی نزار نه لقه بانی، شیرزاد هه ینی، گوفاری هه نار، سالی دووه م ۲۰۰۷، ژماره ی ۱۸
۲۰. خانی و ئیمه، عه باس وه لی، مالپه ری کوردیش پرسپکتیو
۲۱. مالپه ری ویکیپیدیای کوردی

بخش نخست

پژوهشی در معانی دیگر شعر

به این دلیل که آدمی یگانه موجودِ در هستی نیست، بنابراین هیچ‌گاه نمی‌تواند خود را از آن ارتباط روانیِ بزرگی که با دیگران دارد، جدا سازد. این ارتباط، صرفاً قسمتی از آن پیوندهای ناشناخته‌ای است که موجب شده تا انسان، دیگران را به‌آسانی بفهمد. گفته‌ی پرآوازه‌ی آن شاعر انگلیسی که می‌گوید: «انگار تمامی شعرهای دنیا را یک شاعر نوشته است» اشاره به آن پیوند ناگسستنی‌ای نیست که در تمامی شعرها وجود دارد،. بلکه اشاره به آن ارتباطی است که در تمامی انسان‌ها وجود دارد.

به همین خاطر در این‌جا قبل از هر چیز به همان مسأله‌ی تاریخی‌ای می‌پردازیم که: آیا روان انسان صرفاً آینه‌ی خودش است، یا در انسان‌ها همه‌ی آن عناصری که فقط مختص به او نیستند و مربوط به‌کل بشریت است، وجود دارد؟ آیا آدمی به‌جز درونش، جوینده‌ی هزاران پدیده و صداهای مختلفِ دیگری که ریشه‌شان در برون از خود قرار دارد، نیست؟ آیا ناخودآگاهش جایگاه تجمع آن سمبل‌هایی نیست که به‌گونه‌ای یک نوع آگاهی همگانی برای بشریت به ارمغان آورده؟ آیا آدمی به‌مثابه همان کتاب‌هایی نیست که مجموعه‌های تاریخ گذشته‌ی بشریت بر او نوشته‌شده؟ آیا همان جسمی که اسیر زندانش هستیم، درواقع همان قطب موافقی نیست که ما را به مجموع دیگران مرتبط می‌سازد؟

حال این‌که گفته می‌شود روح قومی، منظور چیست؟ آیا منظور نوعی رخداد عقلی و روانی است که پابند هویت و فرهنگ ملی ما است؟ یا این‌که به یک ارتباطِ انسانیِ کلی اشاره داریم که ما را به‌کل بشریت مرتبط می‌سازد؟ چیزهایی که شعر به آن‌ها می‌پردازد چه چیزهایی است؟ آیا یک خودِ شخصی و خاصی را بیان می‌کند، یا یک روح قومی را؟ منِ فَردانه سخن می‌گوید؟ منی که سراسر خویشتن خویش است و از صَافیِ وجود خود تعبیر می‌کند، یا منی که تعبیر از صداهایی است، که در درون خود شاعر اسکان گزیده و آن را به نامن تبدیل کرده است؟ آیا آن‌که درون من، شعر می‌سراید من هستم یا تو یا دیگران که غیرمستقیم گلوی من را به جای گلوهای دیگر به‌کار می‌اندازد؟

این‌که تو در من هستی، من بعدها چگونه تو را به خویش تبدیل می‌کنم؟
این‌که تو هر زمان سخن گفتی، آن‌چه را که می‌گویی مال من است و نه تو؟

«روح قومی» وجودش هست...«روح قومی» چیزی نیست که بتوان آن را به دست فراموشی سپرد، هر بار به‌گونه‌ای ظاهر می‌شود. لیکن، بعدها همیشه اشاره به آن پلی است که من را به جهان پیوند می‌زند. اشاره به تو و همه‌ی معاونینِ در من.

به عقیده من «روح قومی» همان بخش وجودی من است که درواقع، من نیست. همان شبح دیگرانی که هیچ‌گاه از ما دور نمی‌شوند. همان دیگرانی که یک‌زمان بر عرش وجود ما می‌نشینند. دیگرانی که در من حرف می‌زنند و حرف زدن‌هایشان تنها به‌خاطر حرف زدن نیست، که برای خاموش کردن من است. به‌عبارتی می‌توان گفت گاهی نامش روح ملی است، گاهی نامش فرهنگ کل بشریت ، گاهی نامش ذهن جمعی ، گاهی نامش آگاهی طبقاتی، گاهی ساختار، جهان‌بینی و...

ما انسان‌ها، در درون خود همیشه دارای نیروهایی هستیم که خود مستقیماً آن‌ها را فرانخوانده‌ایم بلکه آن‌ها خودشان مهمان ما قرار می‌گیرند، نیروهایی که در ما روییده‌اند و فکر می‌کنیم چنین نیروها و صداهایی درواقع همان صداهای ما هستند، لیکن با نگرش ژرفی به این موضوع درمی‌یابیم، آن‌هایی که در تو و من فریاد برمی‌آورند، بیشتر وقت‌ها افراد دیگری‌اند، افرادی که در ما حل‌شده و به بخشی

ناگسستنی و غیرقابل‌تفکیک از ما بدل شده‌اند. اشخاصی که رفتارشان اغلب اوقات به‌عنوان مهمان‌هایی نیست که آمده باشند تا ما را غنی کنند،، بل به‌گونه‌ای آمد و رفت می‌کنند که گویی آمده‌اند که خودمان را از مان بگیرند.

اغلب، کسی که در من و تو حرف می‌زند صرفاً یک نفر نیست، فقط یک نفر نیست که بخواهیم او را شناسایی کنیم یا برایش هویتی تعریف کنیم، بلکه نیرویی است فاقد چهره، نیرویی است نیرومندتر از فردانه‌ها، صرفاً تو نیستی، یک شخص مشخص‌شده هم نیست، بلکه نیرویی است ورای تو و نیز هر کس دیگری، قدرتی است که دارای فقط یک چهره نیست که بتوان خود را از دست آن خلاص ساخت. بلکه صورتی ندارد، اگر ظاهری می‌داشت نمی‌توانستیم بازبشناسیمش و از او بگریزیم، بیرون از مکان‌های جغرافیایی مکانی ندارد، بیرون از هر مکان و فضای شناخته‌شده‌ای است، صدایی است از جغرافیایی دورتر از جغرافیای شناخته‌شده‌ی ما. درست نمی‌فهمیم از کجا می‌آید، اما این را می‌دانیم که گنجینه‌ای از صدا، کلمه، احساس و حکمت‌های گوناگون به ما می‌بخشد. این‌که ما سخن می‌گوییم، و آن کلمه‌ها، خیال‌ها، آگاهی‌ها، شعارها و حرف‌ها را بر زبان می‌آوریم، و بعدها تصور می‌کنیم که این خودمان هستیم که سخن می‌گوییم، می‌تواند از صورت ما برای سرش نقابی بسازد، این‌که او حرف می‌زند، او نقابی نیست در سر ما، که ما نقابی هستیم بر سر او.

سرچشمه‌ی چنین صداهایی تنها یک صدا نیست، صرفاً یک فلسفه پشت آن نیست، بلکه از سرچشمه‌های گوناگونی می‌آید. این صداها صرفاً صدای پدران و صدای سنت‌ها نیست، صدای نیروی‌های اجتماعی نیست، بلکه صدایی دیگر است.

حال آیا شاعریّت به معنای وسیع آن، خود رهانیدن از آن صداها است؟ یا این‌که به‌نوعی نظم بخشیدن به خود آن‌ها؟

شاعریت صرفاً اشتیاقِ تعبیر کردن نیست از آن‌چه در درون‌تان است، بل یک نوع حرفه‌ی بزرگ است. شاعریت تنها به حرف آمدن خودْ نیست، بلکه پروردن آن است. واژه‌ی خودْ بیشتر اوقات واژه‌ی دروغ‌گویی است. این‌که از خودْ می‌گوییم،

فقط از خودْ، صحبت نمی‌کنیم. خودِ ناب و خودِ محض چیزی جز یک افسانه نیست. همیشه، هر وقت که می‌گوییم «منْ»، از همه‌ی آن‌هایی هم که در منْ هستند، صحبت می‌کنیم. بخش مهمی از اندیشه‌های نیمه‌ی دوم قرن بیستم، فلسفه‌ی مرگ سوبژکتیو[1] است، همان فلسفه‌ی شک، از همین منْ، فلسفه‌ی گمان است از آن آغاز مهم مدرنیته که با منِ دکارت «من می‌اندیشم...» آغاز می‌شود.

آیا این واقعاً مَن هستم که می‌اندیشم؟ پس زمانی که زمان و ذهن و تصاویر مرا محکوم کرده باشند آیا هیچ‌یک از آن نیروهایی که مرا می‌سازند و من آن‌ها را نساخته و انتخاب‌شان نکرده باشم، فی‌الواقع در این‌جا آیا دیگر سخن از منْ چه معنایی خواهد داشت، چه راهی برایش باقی می‌ماند؟ بنابراین کسی که می‌اندیشد من نخواهم بود، بلکه همه‌ی آن دیگرانی‌اند که پیش‌تر و بدون هماهنگی و بدون مهلت در من هستند و به‌واسطه‌ی من حرف می‌زنند. به‌عبارتی، این‌که می‌گویم «منْ»، چیزی بیش از یک دروغ بزرگ نیست. «منْ» نیست و هرگز هم نبوده. منْ، یک افسانه‌ی ضروری است برای ادامه‌ی زندگی، ابزار و واژه‌ای است که حقیقتِ نبودنِ خود را از ما می پنهاند. واژه‌ی منْ جز یک روبند، یک‌چیز برعکس و یک اشتباه عمد، چیز بیشتری برای نبودن منْ نیست.

ما صحبت از «منْ» می‌کنیم تا فراموش کنیم که چیزی به نام منْ نبوده است. فراموش کنیم که واژه‌ی منْ آن دروغی است که نبود خویش را پنهان می‌کند.

خلاصه آیا صحبت کردن از آن نیروهای کلی‌ای که «منْ» را می‌سازد، احاطه‌اش می‌کند و به دامش می‌اندازد، درواقع، منظور همان پا پس کشیدن همیشگی از «منْ» است؟ آیا راهی برای رهایی انسان از آن نیروها وجود ندارد؟ راهی نیست که واقعی باشد و آگاهانه برای ساختن آن «منْ» فعالیت نماید؟ راهی نیست که «منْ» خود را از آن «نامنْ» هایی که درش هستند رها سازد؟ آیا «منْ» هیچ زمینه‌ای برای هست شدن ندارد؟ آیا مرگ و غیاب «منْ»، اساساً از برای همان از پس‌افتادگی شرط و شروطش ساخته نشده و فرم گیر بودنش هنوز شکل نگرفته؟

---

1. Subjective

آیا می‌توان از «اراده»[1] و «فانتاسم»[2] و «توان»[3] به‌مثابه سه نیروی فاعلیِ عظیم برای «منْ» صحبت به میان آورد؟ سه نیرویی که قاعدتاً باید بتوانند حصارها را درهم شکسته و آن دیگران را خفه کنند، آیا راهی یافت می‌شود برای خاموش کردن آن دیگرانِ در منْ؟

شعر آیا چه چیزی را می‌تواند به ما عرضه کند؟ بین این دو مسأله کدام یک را ترجیح می‌دهد، بنابراین آیا شعر صدای کدامیک از این‌ها است... صدای «منِ» تنها می‌تواند باشد، یا این‌که صدای آن دیگرانی که در منْ سخن می گویند؟

پیداست که پاسخ به این پرسش مطرح‌شدن مسائل دیگری را در پی خواهد داشت.

مهم‌تر از همه این‌که آیا شاعر کِی و با چه شیوه‌ای می‌تواند خود را از این نیروها رها سازد، نیروهایی که شکل او را می‌سازند؟ به‌عبارتی چه راهی را در پیش می‌گیرد تا از آن نیروهایی که بیرون از او، زبان ، تخیل و معماری شعر او را به عهده گرفته‌اند، رهایی یابد؟

شعر همواره با دو مسأله روبه‌رو است. یکی آن‌که پرسشی خواهد بود درباره خصوصیتِ فرایند خود و تفکیک کردن خود از دیگر مراحل؛ و دوم، تفکیک کردن ویژگی شعری خود به‌عنوان یک متن، از دیگر اشعار. مسأله‌ی شعر فقط آن نیست که بخواهد سر به زمان دگری باشد، بلکه این است که در موقعیت و زمان خود می‌خواهد ایستگاه و لحظه‌ای ویژه باشد. نوعِ دیگری باشد، بویی دیگر، او فقط مخالف آن نیست که ادامه‌دهنده‌ای باشد در مسیر دیروز، بلکه مخالف این نیز هست که همراهی باشد برای دیگر رنگ‌های موجود. درواقع، مهم فقط این نیست که مثل دیروز نباشد، بل مهم آن است که نسبت به دیگری، او متفاوت باشد.

نخستین گامِ درکِ ماهیتِ شعر و شاعری در پیوندی است کهَ میان شاعر و

---

1. Will
2. Fantasy
3. Potency

ترادسیون[1] نهفته است. ترادسیون مجموعه چیزهایی است که نسلی آن را به دیگر نسل‌ها منتقل می‌کند، به‌عنوان‌مثال می‌توان به فرم و بینش معیّن ادبی و هنری نیز اشاره کرد که نسلی آن را به دیگران می‌دهد. دیگران هم مثل او آن را به نسل دیگری انتقال می‌دهد. همان‌گونه که اکتاویو پاز نیز به آن اشاره کرده است؛ آیا فرهنگِ ساخت شکنی، فرهنگِ ایجاد شکاف و متوقف ساختن و عدم انتقال آثار یک دوره به‌عنوان یک سنّت مَقدس، به‌نوبه‌ی خود یک نوع ترادسیون محسوب نمی‌شود؟ آیا زمانی که از ترادسیون سخن می‌گوییم فی‌الواقع خودِ «فرهنگ سنت‌شکنی» نیز نوعی ترادسیون نیست؟ آیا بعدها هر انقلابی، هر گسستی، باز تکرار کردن نوعی ترادسیون نیست؟ همان‌گونه که پاز به آن اشاره کرده است، ترادسیونِ مدرنیسم نیز نوعی دیگر از ترادسیون است، با این تفاوت که دیگر ترادسیون ها نیز بایستی با آن موافق باشند. باید چیزهای همانند و متشابه را کنار بگذارند، چراکه ترادسیون مدرنیسم برخلاف این نظر معتقد است که درواقع باید چیزهای متفاوت خلق شود. زیرا همان گونه که مدرنیسم را تلاشی پیوسته برای نو کردن و ذات شعر را به جست‌وجویی همیشگی برای تازگی تعریف می کنیم،بنابراین پیوند میان مدرنیسم و شعر پیوندی است شگرف‌تر از آن‌که بخواهیم آن را صرفاً بر یک دوره‌ی زمانی یا بر تأثیر روانیِ یک عصر بر گونه‌های مختلف شعر خلاصه کنیم. بنابراین جست‌وجو برای نو شدن در شعر می‌تواند ورای هر نوع پروژه‌ی دیگر نوگرایی‌ای فعال باشد. شعر می‌تواند پروژه‌ی نوگرایی خود را با پروژه‌ی نو شدن جهان مرتبط نسازد و پروژه‌ی نوگرایی خود را از پروژه‌ی نو شدن جهان جدا سازد، به سوی ایجاد یک نوع ترادسیون منحصربه‌فرد باشد و به یک نوگرایی تبدیل شود که بعدها در مقابل دیگر تازه گری ها آزاد باشد و مطیع شرط و شروط آن‌ها قرار نگیرد. به‌عبارتی ساده‌تر، مسأله‌ی شعر صرفاً بر سر ترادسیون نیست بلکه بر سر فاصله‌ای است که از خود نوگرایی می‌گیرد. شعر، آسان به این مرحله نمی‌رسد، شعر زمانی که به مبارزه برمی‌خیزد قبل از هر چیز با خود مبارزه می‌کند.

---

1. Tradition

اکتاویو پاز[1] در ادامه‌ی توصیفاتش از مسائل نسبت میان شعر و مدرنیسم، صحبت از این می‌کند که اساس مدرنیسم تنها در "نفی" گذشته نیست، بلکه در "آری" گفتن به چیز دیگری نیز هست... اما آن‌چه ما را از این تازگی مات و متحیر می‌سازد، صرفاً به دلیل تازگی‌اش نیست، به این خاطر است که چیز دیگری است، آن چیز متفاوت نیز چیزی است که نفی می‌کند، چاقویی که زمان را به دو نصف تبدیل می‌کند: حال و گذشته.[2]

پیداست قدرتی که در تازگی وجود دارد به‌نوعی از منظور بنیادین شعر تفکیک نمی‌شود. بدون گسست شعر نمی‌تواند شعر باشد، اما شعر وظیفه‌اش تنها جدا شدن نیست، بلکه چیزی رادیکال‌تر از آن است.

اما شاعر چگونه این کار را انجام می‌دهد؟ چگونه فضای خود را می‌شکند و به فضای دیگری روی می‌آورد؟ فضایی که تابه‌حال هیچ‌کس آن را ندیده و قدمی نیز بر قلمرو آن نگذاشته است؟ چگونه کاراکتر خود را از آن نیروهایی که قبل از او فرهنگ ملی و فرهنگ تاریخی او به شمار می‌آیند، بیرون می‌کشد؟ توگویی آیا صحبتِ من از یک نکته‌ی خالص است، صحبت از یک جدایی مطلق ، صحبت از یک باز آغازیدن مطلق ، صحبت از چیزی که در چنین سیاره‌ای اصلاً همانندش وجود ندارد و صحبت از زبانی که هیچ‌کس قبل از شاعر با آن ننوشته؟ بی‌گمان خیر، گسست همواره یک‌جور جدایی از ابزارهایی محسوب می‌شود که قبل از من و تو از آن‌ها استفاده‌شده. شاعر هراندازه که صحبت از یک آغاز نو بکند، همیشه

---

۱. Octavio Paz Lozano: اکتاویو پاز لوزانو، (۱۹۱۴-۱۹۹۸) شاعر، نویسنده و منتقد مکزیکی. وی در سال ۱۹۹۰ برنده‌ی جایزه‌ی ادبی نوبل شد. تئوری‌های وی درباره‌ی شعر بسیار هوشمندانه است:

- شاعر برای دلش شعر می‌گوید، اما باید با مخاطبش ارتباط برقرار کند.
- شعر سری است که آفرینش آن را هرگز دقیقاً نمی‌توان وصف کرد، اما درعین‌حال نمی‌توان بی‌آن‌که به روال آفرینش آن اندیشید. به درک آن نائل شد.
- زبان ابزاری ناقص اما اجتناب‌ناپذیر برای القای بیان نشدنی‌هاست.
- شعر وجدی است که واقعیت را نفی یا دگرگون می‌کند.
- پاز هرگونه تحلیل و تبیین شعر معاصر را به‌قصد فهم آن عبث می‌داند.

2. die andere zeit der dichtung, o.paz, s.14-15

در آن مجموعه‌ای از ایده‌ها و ریشه‌های قدیمی یافت می‌شود، شروع تازه‌ی جهان از صفرْ آغازیدن نیست، یافتنِ جهان، یافتنی از صفر نیست، تصویرسازی‌های ذهن و تخیل، خارج از تجاربِ تخیلاتِ کلِ بشریت نیست. نوگرایی در شعر همیشه بامتانت پدیدار، و بامتانت وصف می‌شود.

اما قبل از هرچیز باید به نکته‌های اساسی مهمی اشاره بکنم که از هیچ نوع تجربه‌ی شعری نوی جدا نمی‌شوند. شعر میان یک پیکار بزرگی می‌زید. شعر، برخورد تعدادی ایده در یکدیگر است، لیکن مهم‌تر از همه این‌که، خواستِ شعر، ساختن یک نوع متن متفاوت از دیگر متون و ساخت یک نوع «منْ» متفاوت از آن منی است که پیش‌تر به‌واسطه‌ی ابزارها ساخته‌شده. من به این اذعان دارم که چیزهایی وجود دارند که نیروهایشان سد راه درخشیدنِ یک نوع خودِ منحصربه‌فرد می‌شود و اجازه نمی‌دهند خودِ منحصربه‌فرد فردی درخشندگی خود را بدرخشاند، لیکن شعر به جوشش درآوردن تمام آن ایده‌های مخالف درون مان است برای ساختن یک‌چیز هم‌صدا و متفاوت. شعر تلاشی است برای بیرون کشیدن و آفریدن منْ از آن نیروهایی که در من‌اند و من نیستند. شعر تلاشی است برای آفریدن منْ از صدای تو و هر صدای دیگری از صدای شما و دیگر صداهای غریب و بیگانه. شعر، آن مدهوشی‌ای نیست که شاعر دچارش می‌شود. بالعکس، خروشیدنِ تمامی صداهای درون است، پیش راندن تمام آن فرهنگ‌های انباشته‌شده‌ای است تا بعدها به‌نوعی همواره واپسین صحبت در دست نیرویی قرار گیرد که به آن صداها فرصت از خود گفتن ندهد و آن‌ها را ناچار سازد که فقط از «منْ» صحبت کنند.

«منْ» برای این‌که بتواند به خود ادامه دهد نمی‌تواند خود را از تاریخی که درش هست جدا سازد. خودِ شاعر همیشه دربردارنده‌ی نیروهایی است که عمیق‌تر و تندتر و اصیل‌تر از هر چیزی هستند، لیکن می‌تواند از کل این نیروهای نامرئی، از کل این صداهای پنهان، همان صدای منحصربه‌فرد خود را بسازد و آن صدای متفاوتی نیز که می‌سازد، بر اساس ستردن آن صداهای درون نیست، بل بر اساس منظم ساختن و مرتب کردن آن‌ها به‌گونه‌ای است که عرضه‌کننده‌ی معنا و تصویری دیگر باشند.

شاعر نمی‌تواند تاریخ را ریشه‌کن سازد، اما می‌تواند تاریخ را ناچار کند که با زبان او بصحبت. به‌گونه‌ای سخن بگوید که کاملاً برخلاف ساز تاریخ باشد. شعر فقط کشف چیزهای تازه نیست، بلکه به‌کارگیری گذشته به طغیان علیه خود و به‌کارگیری کنونی نیروهای درونمان است به شورش با خود. به‌عبارتی شعر، گسستی است به‌واسطه‌ی انقلابِ خودِ گذشته در خود.

زمانی که تازه گری انجام می‌دهیم، خودِ تازگی چیزی فراتر از وجود ما نیست، مایی که به‌عنوان جانداری درش شنا می‌کند و درش ریشه دوانده. نمی‌تواند چیزی باشد فراتر از مکان، زمان و مرزِ پیوندهای ما و نظام کومانیکاتسیونی که به ما عرضه می‌کند. ما فراتر از تخیل نمی‌رویم تا شعری بسراییم، فراتر از زبان نمی‌رویم تا یک شعر بنویسیم، فراتر از فرهنگ و تاریخ نمی‌رویم، بلکه همیشه در زمان حال و با شرایط بزرگ است که مُحَصر شده‌ایم. بنابراین همه‌ی آن چیزها را به مخالفت با خود، به مخالفت با آن ترادسیونی که قصد عرضه‌اش را دارند به جنبش وامی‌داریم، زبان را به مخالفت با تاریخ خود و تخیل را به مخالفت با محتوای اجتماعی‌اش به‌کار می‌گیریم.

ما زمانی که از تخیل صحبت می‌کنیم، قبلِ آن‌که از تخیل خویش صحبت کنیم، در حقیقت تخیلی دیگر در درون‌مان وجود دارد که از مخیله‌ی ما نیست و تا زمانی که خودِ آن تخیل را به مخالفت با خود به‌کار نگیریم لُب مطلب ما که از چه نوع تخیل متفاوتی صحبت می‌کنیم روشن نمی‌شود.

من در شعر به گسست معتقدم. به این معتقدم که نو، چیز دیگری است. لیکن هیچ نوع گسستی به معنای یک پایان دادن مطلقی نیست به همه‌ی آن چیزهایی که در ما هست و تحمل می‌کنیم، هیچ‌وقت نیز به معنای تکرار آن نیست. منظور از گسست آن است که بتوان همه‌ی آن صداهایِ درونمان را با صدای دیگری خاموش سازیم، با صدایی که یک آواز دیگری خلق کند. منظور از گسست در شعر این است که گذشته را وادار به خیانت نسبت به خودش کنیم. شعر نوشتن مثل آفرینش‌های علمی نیست که فاقد هر نوع پلی برای گذر از گذشته به حال باشد، به‌عبارتی باید از یک نقطه‌ی کاملاً متفاوت شروع به کار کرد، متفاوت از همه‌ی آغازهای پیشین. در علم می‌توان از «چراغ‌نفتی» به «لامپ

برقی» گذر کرد، اما طبیعتِ گسستْ در شعر به‌گونه‌ای دیگر است. شعر، چون با جایگاه‌های دیرینه و درونی سروکار دارد، سخت‌تر می‌تواند نوگرا واقع شود. شعر از تخیلات، خاطرات، زبان و از اعماق تاریک ذهن آدمی می‌آید. هرکدام از این‌ها نیز فرهنگ غنی خود را دارد، به‌گونه‌ای که نه‌تنها تاریخ فردی بشر، بلکه تاریخ فرهنگی و انسانی را نیز در برگرفته است.

اندیشه‌های علمی، می‌توانند نسبت به گذشته بی‌تفاوت باشند، اما شعر نسبت به گذشته نمی‌تواند بی‌تفاوت باشد. چراکه درواقع او همیشه از جایی می‌آید که سرشار از وجود و معنای خودِ همان گذشته است. گاهی بی‌آن‌که خود بداند، به آینه‌ی چیزهایی بدل می‌شود، که نه آن‌ها را می‌شناسد و نه از چیستی سرچشمه‌های آن‌ها آگاه است. گاهی از قعر همان گذشته برای خودش حقیقت و نیروی جدیدی بیرون می‌کشد. شعر با نو کردن خود همواره سروکارش با آن‌سوی ناشناخته‌هایی است که گذشته حمل‌شان کرده است. بنابراین در این‌جا گسست شعری به‌معنای این نیست که با یک آغاز دوباره بتوان کل گذشته را به فراموشی سپرد، بلکه بالعکس باید گفته شود که اغلب اوقات شعر با فراموش کردن گذشته دروازه‌های تازه‌گری را روی خودش می‌بندد. در شعر آفریدن جهان نو وجود دارد. لیکن این به‌معنای برگشتن به صفر نیست. بلکه تنظیم کردن آن چیزهایی است که وجود ما در گذشته باهاشان مأنوس بوده است.

چنین حالتی، شعر را وادار می‌سازد که هم‌زمان در میان انبوهی از مسائل درونیِ آشفته به خود ادامه دهد و وارد انبوهی از ارتباطات شگفت‌انگیز با دیگر چیزها شود.

تفاوت و نوگرایی

در ژرفای هر شعری مسئولیتی وجود دارد متفاوت با دیگر مسئولیت‌ها و آن مسئولیت ناهمانند بودن است. تلاش هر قصیده‌ای این است که دنیایش همانند دیگر دنیاها نباشد. هر قصیده‌ای تلاشی است برای آفرینش دیگرِ چیزها. شالوده‌ی کار هنری و ادبی نیز چیزی جز این نیست. آفریدن چیزی که پیش‌ترها نبوده است.

به‌عبارتی هر تلاشِ برای سرودن شعری، کوششی خواهد بود برای گفتن ناگفته‌ها. هر شعری حتا لحظه‌ای نیز که خود را تکرار می‌کند، تلاشش برای نـا تکـرار بـودن است. شعری را نمی‌توان یافت که حتا آن هنگام نیز که بـه آهنـگ صـداهای دیگـر درمی‌آید، در تلاش برای حمل صدای خود نباشد. شعر لحظه‌ای نیز که به صورتی سـنتی آوازی می‌خوانـد، تلاشـی نـاموفق در او در جریـان اسـت بـرای خوانـدن چیزهایی مدرن. تلاش برای تفـاوت، از ذات هـیچ نـوع تجربـه‌ی شـعری‌ای جـدا نیست. در اعماق کنسرواتیوترین[1] شاعران نیز شاعری جداساز آرام گرفته است.

حال شاعری که نیروهای دیگر او را خفه می‌کننـد و بـه او اجـازه‌ی صـحبت نمی‌دهند، لازم نیست که حتماً برای آن‌که شعر نو بسراید شاعر نوگرایی نیز باشـد، چراکه شـعر بیشـتر اوقـات فراتـر از اراده‌هـای خـود شـاعری، ورای بسندگی‌های شاعری، با برخـورداری از آن نیروهـای پویـا و درونـی‌ای کـه غالبـاً مطیـع همـان تنظیماتِ اصالت شعری است، از یک سـری گوشـه و کنـار نـامعلوم وارد تفـاوتی می‌شود که هیچ نوعِ سانسورِ کنسرواتیویی قادر به سانسور کردن آن نیست.

شعر، همان چیزی است که یک بار می‌آید و تکـرار نمی‌شـود. همـان پـروژه‌ی آمدن و تکرار نشدن. پروژه‌ی شعر، درواقع آمدن و تکرار نشدن، یگانگی و ناب بـودن است. گاهی کنش فراتر از هر ایـدئولوژیِ نـوگرایی اسـت. فراتـر از چنـین حسـاباتی است که شاعر کنسرواتور است یا که نوگرا. فراتر از حسابات فرم و معماری شعر.

شعر بدون آن‌که نـوگرا باشـد، می‌توانـد بـه‌نوعی متفـاوت باشـد و یـا این‌کـه نوگرایی همچون یک آگاهیِ متفاوتِ فرم گیر شده باشد.

نالی[2] و محوی[3]، ورای هر نوع آگاهی نوگرایی‌ای متفاوت بودند. چون در هر

1. Conservative

۲. نالی، (۱۷۹۷–۱۸۵۵) شاعر بزرگ و پُرآوازه‌ی کرد است. وی را با حافظ مقایسه می‌کنند. او بر تمام شاعران بعد از خود تأثیر گذاشته است. وجود پُرفروغ این یگانه پدیده‌ی عرصه‌ی ادبیات، شعر کردی را به‌اوج خود رسانید و همچون خورشیدی بر تمام شاعران بزرگی همچون شیرکو بیکس، بختیار علی، عبدالله پەشیو، لطیف هلمت، رفیق صابر، فرهاد پیربال، دلاور قرداغی، قباد جلیزاده و دیگران تابیده است.

۳. محوی، (۱۸۳۰–۱۹۰۶) (مه لا محه مه دی مه لا عوسمانی بالخی) از بزرگ‌ترین شاعران کرد است.

تلاشِ برای گفتن، شعر خاستگاه متفاوتی دارد. زمانی که شعر می‌سراییم، سـرودن خود شعر، «فراتر از زمان و مکان» تلاشی است جهت پدیدآوردن معنایی ورای هر زمان و مکانی. متفاوت بودن در شعر همیشه تابع یـک فلسـفه‌ی نـوگرایی نیسـت، بلکه تابع خود شعر است برای جست‌وجوی متفاوت بودن. به‌عبارتی، شعر زمـانی که خود را می‌سازد، پروسه‌ی ساختنش پروسه‌ی متفاوت بودنش نیز است. به‌بیانی، بی‌آن‌که در اندیشه‌ی نوگرایی باشد، متفاوت است.

تفاوت، بخشی از پروسه‌ی پدیـدآوردن خـود شـعر اسـت. (تفـاوت) اصـل بنیادین شعر و ورای هر آگاهی، نوگرایی است که می‌توانـد فعـال باشـد. بـه‌عبارتی بدون هیچ‌گونه آگاهی تازه گرایانه‌ای، بدون آن‌که تازه‌گری به هدف درونیِ یکـی از مراحل شعری مبدل شود، خود شعر می‌تواند تفاوت و یگانگی خود را ادامه دهـد. چراکه قبل از هر چیز؛ خالص بـودن، بی‌نظیـری، نایـاب بـودن، مختلـف بـودن و تفاوت لازمه‌ی شعری هستند.

برای روشن کردن مفاهیم بالا سه نتیجه‌ی کانکرت[1] در دست است:

۱. شعر، نقش مهمی در شکل‌گیری و ساخت یک وجودِ یکتـا و یگانـه بـرای خودْ دارد. به‌عبارتی شعر، رسانیدن (پرورانیدن) شـاعر بـه فردیتـی ژرف و هـویتی منحصربه‌فرد است، که او را فرصتِ بالیدنِ از حصارها می‌دهد.

۲. شعر، از صفر آغاز نمی‌کند، بلکه به‌نوعی همیشه گذشته را به مخالفت بـا خود درمی‌اندازد. به‌بیانی ماده‌ی خامی از خیال و تصویر ذهنی و متدلوژی و معنـا و فرم را به‌کار می‌گیرد، که نسبت به لحظات خود او، ژرف‌تـر و دیرینه‌ترنـد، لـیکن به‌کار گرفتن چنین ماده‌ی خامی، همیشه مخالفِ بـا آن فرهنگِ بـه سـامانی بـوده است که پیش‌تر از این‌ها، این ماده‌ها درش مقیم شده. شعر مطیع چنین ماده‌هـایی نمی‌شود، بلکه آن‌ها را از سیستم خود جدا و پراکنده می‌کند، آن لوژیکالی را که به آن‌ها نظم داده و آن‌ها را برجسته کرده درهم می‌شکند. او از فرمان تک‌تک تخیلات و خاطرات و ذهنیت‌ها رها نمی‌شود، اما از سیستم‌شان رهـا می‌شـود، از متـدلوژیا

1. Concrete

رها نمی‌شود، اما از نظامِ سنتیِ فرآوری‌های متدلوژی رها می‌شود. از زمینه‌های گذشته رها نمی‌شود، اما از همه‌ی آن سیستم‌هایی که چنین زمینه‌ای را برجای گذاشته‌اند، رها می‌شود. هم امروز، هم فردا و هم این‌که تا ابد می‌توان از عشق و جنگ و گناه و وطن نوشت، اما چیزی که تغییر می‌دهیم، درواقع نظامی است که همان موضوعات گذشته را در خود حمل می‌نماید.

۳. شعر همواره ورای هر نوعِ پروژه‌ی نوگرایی، کارش متفاوت بودن است.

هر شعری تنها یک‌بار پدید می‌آید و تکرار نمی‌شود، هر شعری نسبت به دیگر اشعار دارای اولویت است. هر شعری تنها به اعتبار متفاوت بودنش شعر محسوب خواهد شد. شعر چیزی است متفاوت از هر چیز دیگری. اشعاری که متفاوت نیستند، اشعاری هستند که در حقیقت شعر نیستند.

حال در این‌جا این سؤال مطرح می‌شود که: نوگرایی در شعر چگونه است؟

آیا می‌توان خود را این‌گونه متقاعد ساخت و گفت: همین‌که شعر برای خودش تماماً نوگرا است، کافی است؟ پس زمانی که از نوگرایی صحبت می‌شود، منظور چیست؟

اما آیا شعر، فقط در تفاوت است؟ آیا میان اشعار، هیچ نوع تشابه و نشان مشترکی وجود ندارد؟ آیا محوی و نالی و مولوی[1]، صرفاً سه چیزِ متفاوتِ عمیق‌اند، سه نوعِ نامشابه هستند، سه حالتِ تکرارنشده هستند؟ یا این‌که با وجود این‌همه یگانگی و خالصی، در قعر آن‌ها، نیرویی وجود دارد که هر سه را به‌هم پیوند می‌زند، هر سه را به‌هم می‌شبهاند و در یک نظام گرد هم می‌آورد؟ خودِ شعر آیا، سنتزِ همان پیکارِ میانِ خصلت‌هایی که از آنِ خودِ یک قصیده و همچنین قصیده‌ای که ادامه‌دهنده‌ی دیگر قصیده‌ها است، نیست؟ آیا همان‌گونه که شعرها دربردارنده‌ی اراده‌ای برای یگانگی و نا تکراری هستند، همان‌گونه نیز حامل اراده‌ای نیستند برای پیوند، قرابت و تعبیر کردن از هر چیزِ کلیِ انسانی؟ آیا شعرهای بزرگ همان‌گونه که چیزی درشان هست و آن‌ها را به اشعاری یگانه و

---

۱. شاعر بزرگ کرد.

بی‌مانند بدل می‌سازد، چیزی درشان برای پیوند آن‌ها با دنیا یافت می‌شود؟ چیزی که بتواند آن‌ها را در یک عمق، با دیگر چیزها در یک نقطه‌ی مشترک گردآورد؟ آیا پس از خواندن هر شعر بزرگی، حال به هر زبانی که باشد، بعدها در پس آن تشابهی دیده نمی‌شود؟

در این‌جاست که باید دست روی همان کشمکش‌های درونی‌ای گذاشت که شعر را ساخته. همان تضاد میان نیروهایی که شعر را به چیزی بی‌مانند و یگانه مبدل می‌کند و نیروهایی که آن را به جهان پیوند می‌زنند و در نقطه‌ای آن را به‌کل دیگر چیزها متصل می‌کند. شعر نه یکتا بودنی صرف است، نه یگانگی و تنهایی و خاص بودنی بدون آمیخته شدن و متحدشدن و همسودی با جهان، و نه صرفا یک همسودی و اتحاد و تک روی با جهان. شعر نه یگانه بودنی مطلق است و نه آمیزیدنی بارز و خودساز، بلکه پیکار پیوسته‌ای است که هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد. پیکار آن چیزهایی که در ما هستند و می‌خواهند که جز صدای خود به صدای دیگری گوش فرا ندهند و همراه با آن نیز بخشی باشند بزرگ‌تر از وجود خود. چراکه شعر اراده‌ی ژرفی برای فردیت و تک پدیداری است، و نیز خواستی عمیق، برای متحدشدن و آمیختن با شالوده‌های ژرف و نهانی و اشتراکات انسانی.

بی‌گمان در اعماق هر قصیده‌ای یک رابط نامشخص و پلی نامرئی وجود دارد که آن را به‌کل تجارب بشریت پیوند می‌زند. اما وجود این پیوند، وجود این اساس پنهانی، به معنای این نیست که شعر نمی‌تواند در پیوندش با جهان، به صورتی خاص عمل نکند، بلکه بالعکس، هر شعری به‌گونه‌ای ویژه در کشمکش میان فردگرایی و کشتن خود می‌زید، هیچ شعری به شیوه‌ی شعرهای دیگری با گذشته ارتباط برقرار نمی‌کند، هیچ شعری با روش شعرهای دیگری نمی‌تواند آن صدای مشترکی که درونش رخنه کرده را بصحبت. یکتایی شعر در همکاری دو اصل به وقوع می‌پیوندد که هر دو در تغییرند، یکی این‌که به ما ارتباط جدیدی با نقطه مشترک‌های فرهنگ انسانی می‌بخشد، دیگری آن‌که پیوند جدیدی با خویشتنمان برای‌مان برقرار می‌سازد. در این‌جا لازم است واقعیتی را نمایان کنیم که پروسه‌ی شعر را با تازه گری پیوند می‌زند.

هر شعری می‌تواند با تمام اشعار دنیا متفاوت باشد، اما هر تفاوتی یک تفاوت تازه گرایانه نیست. نوگرایی، به تفاوت و چند وجه دیگر نیز پابند است. متفاوت بودن، جوهر شعر محسوب می‌شود. اما این جوهر یک بنیاد مخالفی نیز دارد که نیروی "همانندی" است که در درون خود، بر سر هر نوع یکتایی و تک بودگی و یگانگی‌ای مهر گمان می‌گذارد. فعالیت شعرِ نوگرا، صرفاً بر سر متفاوت بودن نیست، بلکه کنشی است بر سر تفاوت‌های هوشمندانه و همچنین کشفِ آگاهانه‌ی اصالت‌های مشترک.

در قصیده، یک روح جمعی همیشه در نوسان است، وانگهی روح جمعی ماده‌ی شعر محسوب می‌شود، پستوی شعر است، روح جمعی از قصیده رانده نمی‌شود بلکه زمام از او گرفته می‌شود، کهنگی از شعر رانده نمی‌شود، چون‌که ما و کهنه با یک ابزار سروکار داریم که آن‌هم زبان است. کهنه از راه ناخودآگاه و خاطره و گنجینه‌های زبانی بازمی‌گردد، لیکن تفاوت زیادی هست مابین بازگشتن و تکرار شدن. به‌عبارتی کهنه، به‌مثابه قلمرویی مملو از ناشناخته‌هایی است که ما در شعر به دنبال آن‌ها می‌گردیم، لیکن چیزی که در نوگرایی مهم است درهم شکستن نظام کهنگی است و درهم شکستن شیوه‌های پدیداری‌اش ، کهنه باید بازگردد، لیکن نه این‌که تکرار شود. به‌عبارتی از راهی دیگر و از مسیری دیگر برمی‌گردد، به قول دریدا هیچ‌چیزی گم نمی‌شود، و در مجموعه‌ای دیگر باز دیده می‌شود، تازه گری در شعر نیز بازدیدن همان مجموعه‌های نو است.

شعر بعدها هر چیز گروهی و اجتماعی را مطیع یک قدرت فردی و یک روح یگانگی می‌سازد. شعر آینه‌ی مطیع بودن روح فردی و تبدیل‌شدن آن به یک روح اجتماعی نیست، بالعکس؛ بهترین تعبیر است جهت به‌زانو درآوردن فرهنگ گروهی و مبدل ساختن آن به یک نوع سرکشی، یاغی‌گری، بی‌توجهی و بازی‌های شعری. شاعر در این‌جا به‌مثابه کسی است که با عمل خود موجب غافلگیری نگهبانان می‌شود و وارد موزه‌ای می‌شود که در آن نه‌تنها اسامی به‌جامانده، مجسمه‌ها، زمان و مکانِ مجسمه‌ها را تغییر می‌دهد، بلکه آن‌ها را ایضاً بر تخت سنگ‌ها نقاشی می‌کند و بر تابلوها تصویر می‌کشد، او دست‌بردار کهنه نمی‌شود،

لیکن چهره‌ی دیگری بر تاریخ می‌کشد.

شعر جایی است که در آن تمام تواریخ گروهی و جمعی توأم با ارزش‌ها و اعتباراتش مورد مهر فانتاسم شاعر می‌گردند.

شعر تنها جایی است که روح شاعر می‌تواند در آن روح جامعه، تاریخ و اعتباراتش را کنترل نماید. در این‌جا وظیفه‌ی شعر آن است که قدرت تقنیم فردی را بر دیگر قدرت‌هایش مسلط سازد. شعر، لحظات فانتاسمیک قدرت است. شعر قدرتی است که همیشه در فانتاسم می‌زید و در آن بازمی‌ماند. بنابراین شعر همیشه غیرواقعی می‌نماید. نا واقعی به این معنا که تعبیری است از یک حالت نا اجتماعی و تاریخی، از قدرتِ مطلقِ فرد و قدرتِ مطلق یک روح فردی بر سر سرنوشت هر چیزی. چنین قدرتی همانا فانتاسم است. قدرتی که خارج از شعر نمی‌زید. بنابراین در این‌جا مسأله‌ی میان شاعر و جامعه نیز مسأله‌ای ازلی خواهد بود. همچنین یکی شدن شاعر و جامعه نیز همیشه یک اتحاد نگران‌کننده و مملو از آشفتگی است و یک‌چیز غیرمنسجم. به‌هرحال بایستی گفت که شعر، یک آزادی فانتاسمیک است که می‌باید به نمونه‌ی اعلا یا ایده‌آل‌ها هر نوع آزادی دیگری تبدیل گردد. به‌عبارتی شعر، فقط آزادی نیست، بلکه ایده‌آلِ آزادی‌هاست. چراکه آزادیِ ایده‌آل رسیدن به شکست قیدی‌ات است بی‌آن‌که در پوچی و بی‌معنایی فروریزد. به‌عبارتی آزادی ایده‌آل به‌طورکلی رهایی‌ای است که تماماً زائد قانون است و معنا می‌یابد و این نیز شاید تنها در شعر امکان‌پذیر باشد.

واقعیت و هارمونی

در این‌جا پرسش بزرگی درباره‌ی شعر و هارمونیّت[1] پیش کشیده می‌شود، پرسشی که گاهی فراموش می‌شود.

اگر شعر از طرفی قدرتی آنارشیستی باشد چگونه می‌توان صحبت از هارمونی کرد؟ یا اصلاً در سایه‌ی چنین بازی‌ای ما از چه نوع هارمونی‌ای صحبت

1. Harmonic

می‌کنیم؟

من معتقدم که شعرِ عمیق نوعی بازی است. بدین معنا که تعبیری است از فاصله‌ای از رخدادهای واقعی. به‌عبارتی بر پایه‌ی ساختارِ فانتزی نمودنِ یک واقعیت فرضی بنا شده، بر پایه‌ی تصویرِ یک کشمکشِ فرضیِ غیرواقعی. این‌که می‌گویم شعر یک بازی است درواقع به این مفهوم که بر روی یک واقعیت فرضی متمرکز است، به این عبارت که، جهان همان‌گونه‌ای که هست آشکار نمی‌شود، بل به‌گونه‌ای که ما آن را وصف و نمادین کرده‌ایم دیده می‌شود و همچنین همان‌گونه‌ای که ما آن را در یک منازعه‌ی مجازی یا در یک فریبی که خلاصه‌اش کرده‌ایم... از این رو در شعر، لازم است برای یافتن واقعیت تلاش نکنیم.

قرداغِ[1] گوران[2]، قرداغِ شعر است، نه این‌که قرداغِ واقعیت. اورامانـاتِ گوران اوراماناتی فرضی است. اورامانـاتِ واقعی فقط زیبایی نیست، بلکه مملو از زشتی‌ها نیز هست، بنابراین مسأله در این‌جا بر سر واقعی و یا غیرواقعی بودن قرداغِ گوران نیست، بلکه مسأله این است که اساساً خود چنین مسأله‌ای بی‌اساس است. چراکه همین ارجاع دادن و عودت دادن آن به خود واقعیت نیز، به‌گونه‌ای، یک نوعِ بازیِ فانتزی محسوب می‌شود. هنگامی‌که شاعر ما را به سوی بخشی از واقعیت یا یک مکانی ارجاع می‌دهد در حقیقت چنین ارجاعی خود بخشی از همین فانتاسم نیز است. بنابراین این فانتاسم شعری نیست که به هیئت واقعیت درآمده باشد، بلکه بالعکس، این واقعیت است که تماماً به شکلِ فانتاسم درآمده. در این‌جا باید گفت که هردوی کاوش‌های گوران دو الگوی مهمی هستند که نشان می‌دهند چگونه مکان‌های واقعی بدل به مکان‌های فانتزی می‌شوند و... هردوی

---

۱. مکانی است در کردستان.

۲. Abdulla Goran: عبدالله گوران، (۱۹۰٤-۱۹۶۲) پیشوای شعر نوین کردی به‌شمار می‌آید. وی به‌همراه تنی چند از شاعران سلیمانیه در دو دهه‌ی آغازین قرن بیستم جنبش ادبی را با تأثیر از تحولات ادبی ترک‌های عثمانی آغاز کردند که این جنبش سنگ‌بنای شعر نوین سورانی را پی‌ریزی کرد. جنبشی که بعدها گوران به‌تنهایی آن را پی گرفت و فعالیت‌ها و نوآوری‌های او منجر به تثبیت نام گوران به‌عنوان پیشوای شعر معاصر کُرد در ادبیات کُردی شد.

این آزمون‌ها از دید من به‌مثابه تجربه‌هایی محسوب می‌شوند که درواقع صرفاً با توصیف و توانایی‌های توصیفی گوران تفسیر نمی‌شود بلکه، چنین چیزی صرفاً توانایی‌های شاعرانه‌ی گوران در جابه‌جایی و رها کردن واقعیت از واقعیتِ خود و واقعیت را به تصویر کشیدن با یک رنگ فانتزی را آشکار می‌سازد. بنابراین اگر شاعر واقعیت را همان‌گونه‌ای که هست منتقل سازد، درواقع این به معنای این است که او دیگر گورِ خودش را کنده، زیرا وظیفه شعر آن است که چیزی فرضی بسازد... بنابراین بایستی گفت که آنارشیستی «فوزیّت» شاعر به اصالت خود او به‌عنوان شخصی که نسبت به چیزهایی که در برابرش واقع می‌شوند و حق تغییر و بازی با آن‌ها را دارد بستگی دارد... خود شعر نیز به‌مثابه همان بازی کردنِ با همان چیزهایی است که در برابر ما واقع می‌شوند... و بزرگ‌ترین حقِ شاعر نیز همین حقِ بازی کردن است. بنابراین، شاعر چگونه بااین‌که از چنین حق عظیمی برخوردار است لیکن باز هارمونی و انسجام را برای جهان شعری خود برمی‌شمارد! زمانی که گفته می‌شود شاعر کسی است که از حق عظیمی برخوردار است، به شاعر قدرتی خدایانه می‌بخشیم، اما طرف دیگر قضیه همیشه بُعدی شیطانی بوده و نه خدایانه. بُعدی است که ویرانگر و گستاخ و بی‌وفا و آشفته ساز است، بُعدی است کایوس ساز، بازیگوش و متغیر برای مفاهیم زیبایی‌شناسی. حال چگونه چنین چیزی به هارمونی می‌رسد، چگونه چنین نگاهی که هم فرم گیر می‌گردد و هم در قالب یک متن برجسته می‌شود، بدل به‌نوعی حاملِ هارمونی و انسجام می‌شود؟

به باور من شعر زمانی می‌تواند آنارشیستانه باشد که بن‌مایه‌های روح عمومی را در دست گرفته و آن را به دارایی ویژه‌ی خود تبدیل کند، زمانی می‌تواند آنارشیستانه باشد که همه‌ی عمومی‌ها را زیر رحمت خصوصی‌ها قرار دهد، چیزی که دنیوی است را زیر رحمت آن چیزی قرار دهد که بسیار ناپیدا و خاص است. چیزی که بسیار قالب ریز بوده را در پلان آن چیزی قرار دهد که هنوز بی قالب است.

آنارشیست بودن شعر، در گریز و فرار و برون‌رفت از یک نوع منطق نیست، بلکه کشف سیستمی ژرف‌تر از دیگر سیستم‌های موجود است.

وظیفه‌ی شعر هماره تغییر دادن دیدگاه‌های ما نسبت به سیستم، به انسجام، به معنا، به مجموعه و به ارتباط است.

آن‌چه در آغاز همچون یک چیز کابوسی و یک چیز غیرمنسجم مشاهده شد، صرفاً بسته به درک ما از آن‌هاست.

ما زمانی که صحبت از بی‌نظمی می‌کنیم، درواقع گرفتار لحظاتی هستیم که ذهن‌مان فرصتی برای مشاهده‌ی نوع دیگری از سیستم‌های درونی‌ای که متولدشده‌اند را نمی‌دهد. اسیر نوعی از سیستم هستیم که به ما اجازه نمی‌دهد سیستم را به گونه‌ی دیگری بفهمیم. درحالی‌که شعر همیشه جنبشی است رو به نوع دیگری از سیستم. منقلب ساختن معماری‌ای است به نوع عمیق‌تری از معماری. نظام‌های جدید شعری، همیشه رو به سوی مکان‌های بغرنج‌تر در ارتباطات هستند. هارمونی تنها چیز نویی است که مجموعه‌ای از تصاویر، معانی، گسست، ضدیت، تناقضات و همچنین مجموعه‌ای از درخشندگی‌های امروز و سر برآوردن تصاویرِ دیرین را در مجموعه‌ی دیگری گرد می‌آورد و از آن یک معماری دیگری می‌سازد. بنابراین آن فضایی که شعر آن را برای کنترل ساختن جهان می‌سازد، اگر در نوع دیگری از معماری تکرار شود، به پایان می‌رسد. هر شعری لحظه‌ی سکوت، لحظه‌ی آرام و پایانی‌ای دارد، و چنین لحظه‌ای نیز، صرفاً لحظه‌ای است که می‌ایستد و دیگر هرگز تغییر نمی‌یابد.

در درون شعر جایی هست که شعر در آن به‌عنوان سیستمی از واژگان و انتظام و پدیداری به پایان می‌رسد. شعر گرچه در پی به جنبش درآوردن زمان، توزیع و تسریع آن است، اما خودش لحظه‌ی ساکن و خاموش عمیقی دارد که بعدها از پی آن یک آرامی فرامی‌رسد. شعر گرچه جهان را تغییر می‌دهد، لیکن خود به‌محض این‌که برون آمد و در دیوانی مقیم شد، دیگر به آن چیز ثابتی مبدل می‌گردد که تا ابد بدون تغییر باقی می‌ماند. اشعار گوران و محوی و دیگر شاعران، خوب یا بد، نهایتاً در این سهیم‌اند که کسی نمی‌تواند چیزی به آن‌ها اضافه یا ازشان حذف کند. به معنایی، به‌مثابه یک سیستم معین‌شده‌ی واژگانی هستند، یک معماری کامل و ابدی. چیزی که تغییر می‌کند خود شعر نیست، بلکه درک ما از

آن است. شعر یک‌بار متولد می‌شود و یک‌بار وارد هارمونیِ ویژه‌ای می‌شود که هارمونیِ ابدیت نام دارد. همان هارمونیِ ثابت، همان سیستمی که می‌توان از دروازه‌های ابدی‌اش به درون زمان راه یافت. شعر، ممکن است که از خاطر محو و فراموش گردد، ممکن است که ناشایست و ناشعرانه به آن نگریسته شود، لیکن هیچ‌گاه تغییر نمی‌کند. این‌که یک‌بار متولد می‌شود، دیگر تا ابد در ماهیتش اسیر می‌ماند، تا ابد مطیع همان تصویر ابدی خود خواهد بود. هیچ متنی دو بار جهان را نمی‌لرزاند. دو بار معنا را نمی‌تغییرد، دو بار با دیگر متن‌ها وارد عرصه نمی‌شود، دو بار وارد پروسه‌ی نقاشی کردن جهان نمی‌شود، وارد مبارزه با روح عمومی نمی‌شود، بلکه هر شعری تنها یک‌بار شانس این مبارزه را دارد. بنابراین هر قصیده‌ای باید به‌مثابه یک‌لحظه‌ی ویژه و تکرار نشدنی و یگانه به آن نگریسته شود. به‌عبارتی هر قصیده‌ای، جنبشی است عظیم، تلاشی بزرگ برای آوردن چیزی دیگر، اما این تلاش همزمان با تمام شدن اش، دچار توقف می‌گردد. به معنایی تمایز میان هر دو لحظه، (یعنی) در لحظه‌ی کنش و ساخت شعر و لحظه‌ی دوم، لحظه‌ای که ما باز به‌وسیله‌ی دیدگاه‌های خود، کشمکش‌های خود را بر سر تفسیرِ شعر می‌گسترانیم، تفاوت بزرگی وجود دارد؛ در لحظه‌ی نخست این خود شعر است که جهان را می انقلابد، و سیستم‌ها را می‌جنباند، در لحظه‌ی دوم زمانی که رجوع می‌کنیم به شعر، این ما هستیم که شعر را در درونش به جنبش وامی‌داریم و آن را مشاهده می‌کنیم. در لحظه‌ی نخست شعر بیننده است و در لحظه‌ی دوم اما شعر دیده می‌شود، در لحظه‌ی نخست شعر فاعل است و در لحظه‌ی دوم مفعول، در لحظه‌ی نخست او جهان را همچون متنی برای خود می‌نگرد، درحالی‌که در لحظه‌ی دوم متنِ او به‌مثابه یک جهان مشاهده می‌شود. بنابراین هارمونی شعر، در بی‌مانندی تازه‌ای است که می‌سازد. هر شعری جزءبه‌جزء آن گسترده و کامل است. همه‌ی تضادهای درونی‌اش، تمام ناسازی‌های درونی‌اش، کل دمدمی‌ها و نرسیدن‌هایش، همه‌ی تهی گشتگی‌هایش از مرال های معمولی، تمام گسست‌هایش از چیزهای کلی، همه و همه بعدها تشکیل‌دهنده‌ی اجزا درونی خود او محسوب می‌شوند. حال باید گفت که قانون‌های جهان شعری، متفاوت

است با دیگر قانون‌ها... بنابراین هارمونی‌اش از همانندی و تشابه و سیمتریّت (تقارن، تناسب، هم جوری) جدا است. هارمونیّت شعری، در گردآوردن تضاد و تمایز است، تمایز درونی و تفاوت بیرونی، ناسازگی یا تعارض درونی و ناسازگاری با بیرون.

شعر و جهان

کریستین دکر در جایی می‌نویسد: «این‌که شاعران از جهان صحبت می‌کنند، درواقع از خود صحبت می‌کنند، و این‌که از خود صحبت می‌کنند، از جهان صحبت می‌کنند»[1]

به باور من این وظیفه‌ی شعر نیست که آینه‌ی جهان باشد. خود شعر، همیشه جهانی است در کنار دیگر جهان‌ها. بنابراین این‌که شاعران از جهان صحبت می‌کنند، درواقع از جهانی ناشناخته و ناعیان صحبت می‌کنند، و زمانی که از خود سخن می‌گویند، در حقیقت از یک خودِ متمایز و ناشناخته سخن می‌گویند.

جهان شعری، جهانی با مجموعه‌ای از قوانین ویژه‌ای است که نمی‌توان آن را با روشنگری قوانین اجتماعی و سیاسی تفسیر کرد.

شعر، یک اتونوم کامل دارد. شعر، زمانی که به تکرار و انعکاس جهان مبدل می‌شود، درواقع مبدل به قصیده‌ای آسان شده. افسونِ قصیده،در طلسمی بنیان گذاشته می‌شود که بتوان اطمینان حاصل کرد که از یک جهان فرضی صحبت می‌کند؛ از دهکده‌ای جهانی. سخن از چیزی که نشانه‌های جهان ما را در خود دارد، حال آن‌که همان جهان ما نیست، از زندگی‌ای صحبت می‌کند که شبح زندگی ما را در خود دارد ولیکن همان زندگی نیست. از هر چیزی که صحبت می‌کند مواجهه‌ی ژرفی برای گمان به‌جا می‌گذارد، هر تصویری که می‌سازد، ما را ناچار می‌سازد که ورای آن از خود بپرسیم این است آیا آن تصویری که با ماسک اعلامش می‌کند. این است آن نقاشی‌ای که برایش فراخوان می‌دهد و اگر این

---

1. Ich bin keener von uns",Fremdsein in der strabenbahn,Kerstin Decer.PNN

است، تمایزش در چیست و چرا متفاوت است؟

مسأله‌ی بزرگ ارتباط میان شعر و جهان یا واقعیت در این است که ارجاع دادن شعر به واقعیت درواقع چیزی از اسرار قصیده را برای ما مشخص نمی‌سازد. این‌که گفته می‌شود فاعلِ قصیده‌ی نالی، مستوره است، آیا می‌تواند آن آمیختگی و سموتیکیّت زنجیروار قصیده را تحلیل کند؟ زمانی که گفته می‌شود گوران فلان قصیده را برای هیوَا پسرش نوشته آیا چیزی از آن ژرفای مبهم و متافیزیکیِ ترسِ درونیِ قصیده را تفسیر می‌کند؟ ارجاع دادن به جهان و واقعیت، ارجاع دادن به رویداد یا یک‌لحظه‌ی تاریخی، ارجاع دادن به هر چیز عیانی چیزی از طلسم درونی شعر را تغییر نمی‌دهد. در شعرِ واقعی، در شعری که هر یک از واژه‌ها، رو به چند جهتِ معنایی گشوده می‌شود، در شعری که هر یک از واژه‌ها به چندین امکان تقسیم می‌شود، این‌که طلسمی هست و هرچقدر که آن را بشکنند، باز درست می‌شود، نمی‌شود صحبت از واقعیتِ شعر به میان آورد.

به باور من ارجاع دادنِ شعر به واقعیت زمانی مفید است که بتواند ما را به واپسین معنا رهنمون سازد. ما زمانی که از واقعیتِ یک متن صحبت می‌کنیم در حقیقت از این صحبت کرده‌ایم که ارتباط یک متن با واقعیت، درواقع مهم‌ترین آستانه‌اش همان تفسیرش است. یعنی واقعیت باب دیگر طلسم‌های درونی را برایمان می‌گشاید. اما چنین دیدگاهی یا اصلاً صحیح نیست و یا اگر درست هم باشد صرفاً ساحتی از شعر را بهمان نشان می‌دهد و قادر به نشان دادن دیگر ابعادش نیست. واقعیتِ قصیده از درست شدن طلسم‌های دیگری که با واقعیت ارتباطی ندارد جلوگیری نمی‌کند. واقعیتِ قصیده اغلب اوقات همچون اطلاعیه‌ی یک پانوشتِ کوچک و بی‌اثر باقی می‌ماند. مسأله‌ی ارتباط با جهان، مسأله‌ی تفسیر است. بنابراین ما شعر را فراتر از آن‌چه هست به‌کار می‌گیریم تا بتوانیم آن را تفسیر کنیم، اما مسأله‌ی اساسی این است که در مقابل قصیده و در برابر هر قصیده‌ی واقعی‌ای، مسائل طلسم و رمزگان درونی، به‌عنوان واپسین ایستگاه و واپسین تقدیرش محسوب نخواهد شد. شعر زمانی می‌تواند زنده باشد که دم‌به‌دم، تفسیر پیِ تفسیر، پی هر نشانه شکنی‌ای، بعد از هر طلسم شکنی‌ای، نشانه‌ای

دیگر و طلسمی دیگر از درونش سربرآرد و هر تفسیری را به خود جلب کند. چیزی را که تفسیر قادر به عرضه‌ی آن است شکستن نشانه‌هاست، بی‌آن‌که توانایی نابود ساختن آن‌ها را داشته باشد، تشریح طلسم‌هاست بدون آن‌که توانایی جلوگیری از تولد یافتن طلسم دیگری را داشته باشد. به‌عبارتی بعدها تفسیری واقعی و تاریخی توسط قصیده با مجموعه‌ای از خصلت‌های نا واقعی و نا تاریخی در قصیده مواجه می‌شود که هر دم به‌واسطه‌ی خود قصیده مولد طلسم درونی می‌شود، که این نیز موجب بی‌ارزش شدن و سطحی شدن روایت قصیده از جهان می‌شود.

من معتقدم که درونیات قصیده، بالأخص آن بخش ویژه‌ی آن، همان ساحتی که به سیستم درونی خود اشاره می‌کند، بزرگ‌تر از آن ابعاد کلی‌ای است که به بیرون اشاره دارد. آن قسمتی که طلسم ایجاد می‌کند، بزرگ‌تر از آن بخشی است که معنا و پیدایی را عرضه می‌دارد.

شعر و خود «سوبژکتیو»

شعر پدیده‌ای است فردی. به‌معنایی، اشتغال بیشتری با "خود" دارد، اما مسأله در این است که چگونه به تعریف "خود" یا "سوبژکتیو" بپردازیم.

برای این‌که در قید هیچ فلسفه‌ی خاصی قرار نگیرم ناچار باید ذهنم را تماماً بر روی مسأله‌ی سوبژکتیو متمرکز کنم. به باور من سخن از "خود" یا سوبژکتیو خارج از قدرت‌های بیرونی امکان‌پذیر نیست. حداقل برای منی که آشنایی‌ای نسبتاً کم، اما پیوسته با فرهنگ بنیادگرایی دارم. من سوبژکتیو را خارج از بنیادهای اطرافش نمی‌دانم. همان‌گونه که در ابتدا نیز به آن پرداختم، اغلب فلسفه‌های جدید در رابطه با فلسفه‌ی مرگ سوبژکتیو است. به‌عبارتی پس‌نشینی و بی‌بهرگی سوبژکتیو است. چه نزد بنیادگرایان و چه نزد پست‌مدرنیست‌ها سَوبژکتیو فاقد جایگاهی سنترال است. بنیادگرایان برخلاف وجودگرایی و همپاییِ راسخانه با موضوع سوبژکتیو، و پست‌مدرنیست‌ها بالعکس، سنترالیزه‌شدن موضوع انسان در فرهنگ روشنگری و مدرنیته. بااین‌وجود من معتقدم که سوبژکتیو همچون یک فاعل رسمی همیشه نشانه‌هایش بر هر کنشی و هر متنی وجود دارد. مرگ مؤلف به

معنای این نیست که هیچ مؤلفی نام خود را بر متون درج نکنند، چراکه سوبژکتیو «خود» به‌عنوان فاعلی همیشه‌مانده باقی خواهد ماند، اما چیزی که مهم است این است که آن فاعل بعدها تا چه اندازه از یگانگی خویش سخن خواهد گفت. من برداشت خود از این رابطه را از آن آغازی سرمی گیرم که معتقدم یک نوع سوبژکتیو خام وجود ندارد و سوبژکتیو به‌مثابه فاعلی برای چند قدرت دیگری است که در درونش هستند و نیزّ این‌که او در درون آن‌ها قرار دارد. این قضیه در شعر به‌نوعی معکوس می‌شود. به معنایی که شعر، کوششِ آن فاعل خواهد بود برای شکستن آن حصارها، تلاشی سوبژکتیو خواهد بود برای یافتن فضایی بیرون از آن قدرت‌هایی که او را به محاصره گرفته و سیاهش می‌کنند. تلاش سوبژکتیو خواهد بود که قسمتی از وجودش را زیر چرخه‌ی فانتاسمِ بخشِ دیگرش قرار دهد.

باور داشتن به قدرت رخدادهایی که برای سوبژکتیو مرز معین می‌کند، باورداشتی به نگاتیو[1] بودن سوبژکتیو نخواهد بود چراکه بعدها، شعر یکی از آن تلاش‌هایی خواهد بود که سوبژکتیو آن را برای گسست خود و برای اثبات خود و همچنین برای برون‌رفت خود به‌کار می‌گیرد. این صفت خود گرایی شعر، این بازگشتِ برای رهایی خود، این‌همه کوشش برای آفریدن صفتی که کاراکتری از او را نشان دهد، به‌عبارتی موجب می‌شود که شعر بعدها لحظاتی باشد از بیشترین لحظاتِ «خود». به معنایی دیگر، شعر هرگز آینه‌ی تماماً مطلقی نیست برای خواندن و شناختِ «خود». «خود» در شعر، خلاقیت، فانتاسم، تخیل، خواهش و آزادی‌های خود را نشان می‌دهد، نه واقعیتش را. «خود» چهره‌ی خود را فاش نمی‌سازد، بلکه خلاقیت خود را در به وجود آوردن تصاویر به‌نمایش می‌گذارد. زمانی که شعری می‌خوانیم، شناخت شاعر در آن اشعار کار ساده‌ای نیست. لیکن دیدن خلاقیت شاعری کار آسانی است. افراد زیادی هستند که توانایی خواندن شعر ندارند به این خاطر فقط به شناخت خود شاعران بسنده می‌کنند... افراد زیادی هستند که نمی‌دانند متن واقعی کدام است، شعرها هستند یا شاعران. بها

---

1. Negative

دادن به شاعر نیز همیشه باعث تقلیلِ بها دادنِ به شعر بوده. در این شکی نیست که شاعر خودِ متن است اما قاعده‌ی مطالعه‌ی متنِ شاعر به‌عنوان یک موجود تاریخی و اجتماعی با قواعدِ خوانشِ شعر سواست. شاعر متنی است دیگرگونه، متنی که از ابعاد اجتماعی و روانی به آن پرداخته می‌شود، اما شعر با همـان منطـقِ مطالعـه‌ی شاعر خوانده نمی‌شود. متنِ شعر حتا فرصت گیری شاعر از خویش نیز محسـوب می‌شود. به‌عبارتی در شعر می‌توان به دنبال منِ شاعر گشت، اما بایـد مطمـئن هـم شد که همان‌گونه که شعر می‌توانـد آزادی و اتونومیّـت خـود را از بیـرون بپـذیرد، همان‌گونـه نیـز در مقابـل خـود می‌توانـد همـان دیـدگاه را داشـته باشـد. «خـود» به‌واسطه‌ی شعر خویش را آشـکار نمی‌کنـد و ماهیـت خـود را هویـدا نمی‌سـازد. چراکه خودِ ماهیـتْ بیشـترِ اوقـات آفریـده‌ی «خـود» نیسـت، بلکـه سـاخته‌ی آن قدرت‌هایی است که در بیرون از «خود» وجود دارند. بنابراین بـه بـاور مـن شـعر، آینه‌ی «خود» نیست بلکه آینـه‌ی گریزهـایش اسـت، آینـه‌ی شکسـت‌هایش بـرای قالب‌های خود.

در این‌جا مسأله باز همان مسأله است. گـاهی به‌گونـه‌ای بـه شـعر نگریسـته می‌شود که آینه‌ی تاریخ و جامعه و واقعیت است و گاهی نیز به‌نوعی که آینه‌ی خود و آینـه‌ی یـک نـوع خصـلتِ خاصیـتِ منحصـربه‌فرد بـودنِ شـاعر. هـردوی ایـن رویکردها، دو رویکرد بنیادگرا هستند کـه شـعر را به‌مثابـه‌ی تعبیـری از یـک بنیـاد اساسی و غالب و تغییرناپذیرْ تلقی می‌کننـد. لـیکن شـعر آینـه‌ی هـیچ نـوع مرکـز مشخص‌شده‌ای نیست. شـعر یـک فعالیـت اسـت، فعـالیتی کـه سـوبژکتیو از آن به‌عنوان آینه‌ای برای بازنشان دادن خودْ استفاده نمی‌کند، بل به‌عنوان نیرویـی بـرای آزادیِ خود، آن را به‌کار می‌اندازد. شـعر بیـانِ «خـود» نیسـت، زمـانی کـه سـخن می‌گوید درواقع مقصودِ خاص و هدفمندی را نشان نمی‌دهد. صرفاً یـک معنـی، یک مرال ویژه را آشکار نمی‌کند بلکه کاملاً بالعکسِ شعر، چیزی را نشان خواهـد داد که سوبژکتیو می‌تواند همزمان بیش از یک‌چیز باشد، چیزی را نشان می‌دهد که مفاهیمی همچون «جوهر» و «آینه» نسبت به شعر، دو مفهوم بیگانه قلمداد شوند. چراکه شعر بعدها جنبشی است آزاد، به ورای فضاهایی که قدرت تخیل و اندیشه و

زبان را به دور یک مرکز گرد هم می‌آورد. شعر هیچ‌گاه نمی‌خواهد به دور یک نقطه، به دور یک رابطه یا به دور یک معنی گردآید. شعر نه آینه‌ی یک‌چیز است و نه آینه‌ی یک جوهر، نه انعکاس یک‌جهت و نه یک جنبش. شعر انشعابی آزاد و غیرمنتظره است. فراتر از هر نقطه‌ای جریان می‌گیرد. به‌ویژه نقطه‌ی سوبژکتیو و همچنین ابژکتیو.

شعر صرفاً در یک نوع جنبش خلاصه نمی‌شود. شعر برای سوبژکتیو قدرتی است برای تصویر کشیدن بر روی خود، برای تغییر، برای در نهان نگه‌داشتن ماهیتش. شعر همان‌طور که نسبت به جهان بی‌وفاست و آن‌گونه که هست نشانش نمی‌دهد، همان‌گونه نیز نسبت به خود وفادار نیست. شعر قدرت نقاشی در هر دو زمینه است. قدرتِ تغییر فاعل و مفعول. در این‌جا سوبژکتیو فاعلی است که می‌تواند مفعول واقع شود. صدایی که می‌تواند خود را به آوا تبدیل کند، خود را آشکار نمی‌سازد، بلکه خود را تصویر می‌کند، خود را نشان نمی‌دهد، بلکه نقاب‌هایی که می‌تواند بر سر بگذارد را نشان می‌دهد، به معنایی دیگر، در شعر همان‌گونه که جهان را نمی‌بینیم و یک واقعیت فرضی را مشاهده می‌کنیم، به همان صورت «خود» را نیز نمی‌بینیم و این فقط نقاب‌هایش است که می‌بینیم.

شعر و حقیقت

مفهوم حقیقت از مفهوم زیبایی تفکیک نمی‌شود. زمانی که از حقیقت صحبت می‌شود، این مفهوم از مفهومِ رسیدن به یک نوع چیز کانکرت و غایی قابل‌تفکیک نیست. جداناپذیریِ مفهومِ حقیقتْ از مفهوم غایت، شالوده‌ی غالب نقدهایی از حقیقت نیز است که با نیچه آغاز می‌شود. زمانی که از حقیقت صحبت می‌شود درواقع صحبت از نقطه‌ای است که چیزها در آن، واپسین معنای خود را یافته‌اند. به‌عبارتی حقیقت، یافتنِ واپسین سرا است. اندیشه‌های دینی و ایدئولوژی‌های سیاسی نیز فعالیت‌های زیادی برای یافتن حقیقت انجام می‌دهند؛ بنابراین کشف حقیقت در این مفهوم به معنای کشف کردن خود وجود انسان است. به‌عبارتی، زمانی که انسان"حقیقت"را می‌یابد همزمان خود را نیز یافته. واژه‌هایی همچون

خلاف بودن، به خطا رفتن، راه نادرست رفتن، ضلال و کج‌روی واژه‌هایی هستند همه سیاسی و دینی که بعدها برای مفروض انگاشتن یک نوع حقیقت مطلق ساخته‌شده‌اند. مفروض انگاشتن حقیقتی که می‌باید یافتنش، طریقه‌ی زندگانی انسان‌ها را تعیین می‌کند. زمانی که گفته می‌شود غایت شعر «یا به‌طور کل فعالیت ادبی و هنری» کشف حقیقت است، درواقع می‌خواهیم بگوییم که جهان و زندگی دارای نوعی بنیاد مشخص است که فعالیت ادبی و هنری می‌باید آن را آشکار نماید یا به‌عبارتی‌دیگر، جهان دارای بنیادی است که معنای نهفته و نهانی دارد که وظیفه‌ی ادبیات است تا پرده از آن بردارد و همچنین زمانی که می‌گوییم مقصود شعر حقیقت است به‌عبارتی شعر می‌باید تصویری موجز از جهان عرضه کند و نسبت به این تصاویر که با کوتاه‌ترین و فشرده‌ترین روش ما را به جهان نزدیک می‌سازند، متعهد باشد. به‌عبارتی با کوتاه‌ترین و فشرده‌ترین شیوه ما را به بنیادی برساند که ادبیات و شعر ملزم به نشان دادن آن‌اند. درواقع مرتبط ساختن ادبیات به حقیقت به معنای فلسفی آن، به معنای مرتبط ساختن ادبیات است با درک مشخصی از جهان. ما ادبیات را با حقیقت مشخص‌شده‌ای پیوند می‌زنیم و زمانی که می‌گوییم ادبیات گفتنِ حقیقت است به معنای این است که ادبیاتْ گفتنِ حقیقتی است مشخص.

به‌عبارتی آشکار کردن نگاه خاصی از حقیقت است، نه این‌که خود حقیقت به معنای کلی و مطلق آن باشد.

با توجه به این‌که نزد ما تصاویر جهان همه یک‌جور نیست، بنابراین وجود هر دلیلی برای اثبات این‌که صورت‌های حقیقت همه همانند هستند، جعلی خواهد بود.

حقیقتِ جهان برای شخص ساده‌ای که در جنگل‌ها سایه‌ی روحی پنهانْ را می‌بیند و تفسیرهایش هنوز سر به متدلوژیا هستند، متفاوت است با حقیقتِ جهان نزد کسی که خدایی احد و واحد را یگانه محرک می‌داند و هر کنش دیگری را به‌مثابه واکنشِ کنشِ نخست تلقی می‌کند.

هر حقیقتی نه یک یقین بل به‌مثابه نوعی تأویل و تعبیر است. شعر هیچ

سروکاری با تصویر کردن نهایی جهان ندارد؛ اما در این‌جا باید پرسید که اگر شعر نخواهد تصویری خاص و مشخص از جهان عرضه بدارد پس چگونه بتواند با جهان ارتباط برقرار کند؟

ما زمانی که نسبت به حقیقت بی‌وفا می‌شویم و آن را از خود می‌رانیم، این درواقع فقط از نظرگاه متدلوژی و توتالیتاریسم و لوگوس[۱] گرایی موردبحث نیست. مسأله این نیست که حقیقت همیشه حقیقت نیست و چیزی است کوچک‌تر از آن. مسأله صرفاً این نیست که مفهوم حقیقت، آغاز را پایان و نسبیت را به مطلق تبدیل می‌کند، بلکه مسأله این است که مفهوم حقیقت تأثیری نگاتیو بر خودِ پروسه‌ی ساخت شعر دارد. این‌که گفته می‌شود حقیقتی وجود دارد، معنایش را قبل از شکل‌گیری لحظه‌های شعری، قبل از به جوشش آمدن آن لحظه‌ای که خود را برای استقبال از آن آماده می‌کنیم وجود دارد، ما غایتی به شعر می‌دهیم که به‌مثابه‌ی تأویلی است از همان حقیقت مطلق و بیرونی و ماهیت چنین لحظه‌ی «پیشا ستاتیکی» تأثیر مهمی بر شعر دارد. در این‌جا مقصود شعر به قبل از خود موکول می‌شود، غایتش در بیرون از خود قرار می‌گیرد.

در این‌جا اندیشه‌ی حقیقت، ما را به نحوی از انحاء تا اندازه‌ی زیادی با اندیشه‌ی غایت مرتبط می‌سازد. بر این اساس اندیشه‌ی حقیقت از دو سو شعر را احاطه می‌کند؛ نخست آن‌که غایتی است که قبل از تولد شعر، هدف شعر را تعیین می‌کند و دوم، زمانی است که شعر را در تصویری خاص و مطلق از جهان اسیر می‌سازد و در آن‌سو، مرزی بر تخیل و کنش او ایجاد می‌کند. به‌عبارتی حقیقت به‌مثابه دیواری عمل خواهد کرد که شعر را از هر دو طرف محاصره می‌کند، همچنین هم آغاز و هم پایانش را نیز مشخص می‌سازد.

در این‌جا نقد از مفهومِ حقیقت در شعر، ما را با نقد از دو مفهومِ دیگری روبه‌رو می‌سازد:

۱. نقد از مفهوم آغاز و مقصود

---

1. Logos

۲. نقد از مفهوم غایت و اکتشاف

این مسأله که آیا شعر مقصودی دارد، در حقیقت پرسش کهنه‌ای است.

بنابراین بایستی گفت که هر فلسفه‌ای که جانب اتونومی ادبی نباشد، درواقع طرفدار غایت‌گرایی ادبی است.

زمانی که گفته می‌شود ادبیات انعکاس تاریخ و واقعیت است، درنتیجه در ساختار چنین بازتابی صحبت از یک نوع وظیفه‌ی مشخصی در ادبیات پیش کشیده می‌شود، اما علاوه بر چنین دیدگاه متعارفی که سال‌های زیادی نزد ما رایج بوده است، من می‌خواهم به ارائه‌ی دیدگاه دیگری بپردازم. «گوتفرید بن» یکی از کسانی بود که بر این پافشاری می‌کرد که شعر غایت ندارد و از جبر مقصود آزاد است، نیز بر این باور بود که شاعر می‌باید دست‌بردار رفاقت با زمانه‌ی خود باشد و راه خود را بپیماید و معتقد بود که شعر در بیرون از تاریخ است.[۱]

تأکید گوتفرید بن بر بی‌مقصودی ادبیات، بعدها در ادبیات و گفت‌وگوهای بلند و مهم دهه‌ی هشتاد درباره‌ی متن و تأویل، عمیقاً موردتوجه واقع شد. شکی نیست که نهضتی وجود دارد و معتقد است که مقصود و پلان و برنامه‌ی هر شاعری قبل از تکست ساخته‌وپرداخته شده است. می‌توان این دوره را دوره‌ی «پیشا ــ تکست یا فورتکست» نامید، اما دسته‌ی دیگری کاملاً برخلاف این نظر، معتقدند که عالم قبل از تکست فاقد معنا و قدرت است و رجوع کردن به این اصل جهتِ تفسیرِ تکست ما را گمراه می‌سازد.

اومبرتو اکو معتقد است که تجارب، موتیف و آن مقصودی که شاعر آن را دارد، ارزشش همچنان در تفسیر تکست باقی است به‌ویژه در کشف و بازشناخت مرزهای تفسیر کردن. به‌هرحال این دیدگاه، دیدگاه متفاوتی نسبت به دیدگاه گوتفرید بن است. من به سهم خود و با توجه به تأمل در تجربه‌ی ویژه‌ی خود نمی‌توانم قائل به جدایی مقصود از پروسه‌ی نوشتن شعر باشم. لیکن می‌توان به این اشاره داشت که در تک ست‌های موفق، مقصود همواره از پروسه‌ی نوشتاری

---

۱. نگاه کنید به Gottfried Benn. Gesammelte Werk 7.wiesbaden.1968.s.1669

واپس می‌زند و راه به پرسش‌های دیگری می‌دهد. مقصود بیرونی در ادبیات همیشه در مقاصد ستاتیکی که تکست بعدها در لحظات ساختنش در آن می‌زید، از بین می‌رود. مقصود، باید باشد، اما مقصودِ لحظه‌ی «پیشا تکست» به هدف درونی تکست انتقال نمی‌یابد و هر تکستی که تسلیم چنین رسانش معنایی سهل و ساده‌ای واقع گردد، به‌عبارتی از این‌که تسلیم و سازنده‌ی تکستی برای هدف مشخصی باشد، اساساً تکست خود را در درون نابود ساخته است. تکست زمانی که خلق می‌شود به افقی دورتر از آن‌که صرفاً برای مقصودی ساخته شود، چشم می‌دوزد. تکست بایستی مقصود داشته باشد، اما این به معنای این نیست که الزاماً نسبت به مقصود مقید باشد، چراکه فقط شبح و سایه‌ای از این مقصود در پروسه‌ی نوشتن به‌جا می‌ماند، خود این مقصود نیز همواره در تحلیل است تاآن‌که چیزی عمیق‌تر و متفاوت‌تر از موتیف نخست را آشکار سازد. شعر مثل مجسمه‌سازی نیست که قبل از آن‌که به آن بپردازیم قالب آن را ریخته باشیم. شعر حتا اگر بخواهد در مقابل قالب مجسمه‌ساز نیز قرار گیرد، چنین مقصودی پیش‌تر فاقد شکل و ساختمان است و با جست‌وجو برای یافتن شکل و فرم نیز مثل همان مقصود نخست باقی نخواهد ماند. مقصودها قبل از آن‌که به تصویر مبدل شوند یک‌چیز هستند و بعد از آن‌که به تصویر مبدل شدند چیزی دیگر. ستراکتور معنا در بیرون از قصیده هیچ شباهتی با ستراکتور معنا در درون قصیده ندارد. حال در این‌جا زمانی که می‌اندیشیم تا قصیده‌ای درباره‌ی چیز عیانی بنگاریم، از قبل دچار ترس عظیمی هستیم، چراکه همیشه به این آگاه‌ایم که قصیده‌ای را که ساخته‌ایم چیزی دیگر و بیشتر و متفاوت‌تر از آن چیزی است که از اول آن را می‌خواستیم. شعر هیچ‌گاه و فقط در یک‌چیز عیان خلاصه نمی‌شود، بلکه در درون به بخش‌هایی بیشتر از یک محور و به ابعاد معنایی بیشتری تقسیم می‌شود. شعر حتا با سخن گفتن از واقعی‌ترین و جهانی‌ترین پدیده نیز، باطناً ساحتی متافیزیکی را با خود به همراه دارد، به‌نوعی اشاره‌ی دیگری به ابعاد آن‌سوی موضوع دارد، این‌جاست که شعر دیگر به‌مثابه یک حکایت، روایت نمی‌شود، بلکه از بر می‌شود و در کتاب‌ها باقی می‌ماند. ناروایتی شعر به خیانتی برمی‌گردد که شعر با مقصودهایش انجام

می‌دهد. به‌عبارتی روند ستاتیکی در قصیده، مقاصد را فراموش می‌سازد، استقلال خود را می‌یابد و به معنای کلی آن وارد معنا نمی‌شود. در داستان ما مقصود را روایت می‌کنیم، اما شعر برخلاف داستان مقصودی کانکرت ندارد که بتوان خط روایت را بر آن استوار ساخت.

شعر و پایان

شعری که از آغاز تسلیم مقصود نگردد، در پایان نیز به پایان نمی‌رسد. هر قصیده‌ای یک نوع گسست محسوب می‌شود، گفته‌ی همینگوی[1] درباره‌ی گسست رمان کاملاً در شعر نیز صادق است. شعر پایان نمی‌یابد، بلکه بازداشته می‌شود. عالی‌ترین شعر نزد من آن است که بشود در آن با تمام وجود، تلاش شاعر را برای متوقف ساختن آن حس کرد. یک شعر واقعی همیشه به‌مثابه‌ی یک موتور درونی عمل می‌کند و برای بازداشتن و متوقف ساختن آن وجود یک نیروی بیرونی الزامی است. این‌که می‌گویم شعر پایان ندارد، به معنای نوسانی است که گشوده به چندین امکان است. زمانی که تصویر ساخته می‌شود، در درونِ آن امکان‌های بی‌نهایت طولانی و امکان‌های بی‌شمار مستمری وجود دارد. هر تصویری امکان دنیای کوچکی را در خود حمل می‌کند. این‌که شعر، مطلقاً تسلیم مقصود نگردد و این‌که هر وقت آن غبار زیباشناختیِ درون قصیده برای تقطیع بندهای مقصود وزیدن بگیرد، بگریزد و در آن‌سو به بازی‌های دیگری بپردازد، دیگر منظور از گسستِ مقصود به معنای پایانِ مقصود نخواهد بود، بلکه به این معنا خواهد بود که شعر در درونِ خود به چندین مقصود درونی دیگری تقسیم می‌گردد. این‌که شعر مقصود بیرونی را فراموش می‌کند، درواقع بایستی گفت که این مقصودهای درونی هستند که هم تقسیم و هم ادغام می‌شوند. شعر مسیر را از دست نمی‌دهد، بلکه مسیرهایش را

---

۱. Ernest Miller Hemingway: ارنست میلر همینگوی، (۱۸۹۹-۱۹۶۱) نویسنده‌ی برجسته‌ی امریکایی، برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات و از پایه‌گذاران یکی از تأثیرگذارترین انواع ادبی، موسوم به «وقایع‌نگاری ادبی».

بی‌نهایت وسعت می‌بخشد. غایت را گم نمی‌کند، بلکه غایت‌هایش را بی‌شمار عظیم می‌سازد. شعر، کثرتِ خواهشِ گفتن در سطحی کوچک است. تکثیر معنا پیرامون پدیده‌ای است که معنایی نخواهد داشت جز همان امکان‌هایی که دربردارنده‌ی آن‌ها است. شعر، پایانِ معنا نیست، بلکه گم‌شدن تک معنایی در چندمعنایی است. وقتی‌که قادر به درک شعری نیستیم، رازش آن است که در دریافت‌های بی‌شَماری گم‌گشته‌ایم؛ و این‌که گفته می‌شود که شعری خالی از غایت است، درواقع به معنای این است که دارای بی‌نهایت مقصود است.

در این‌جا بدون شک خواننده خواهد پرسید: آیا چنین دیدگاهی تفصیل همان خوانش‌های جدید از متن نیست؟

آیا همگام با جنبشی پیش می‌رویم که در موازات با «ترازانسازی ــ التفکیکیه» است و صحبت از بی‌پایانی تفسیر می‌نماییم؟

می‌توان گفت درجایی به این‌صورت است و درجایی نیز به‌گونه‌ای دیگر... آن‌جا که سخنم درمورد عدم واپسین لنگر و واپسین معنا است، منظورم از عدم یک نوع جوهر ایستا است و هر نوع نگرش جوهرگرایانه به جهان و شعر را رد می‌کنم و همچنین پذیرش هر نوع پایانی را. وانگهی با چنین دیدگاه‌هایی نیز هم‌مسلک هستم.

وانگهی معتقدم همان‌گونه که اومبرتو اکو می‌گوید، همواره نوعی تفسیر وجود دارد که می‌تواند به میزان ارجح‌تری بر دیگر تفسیرها بچربد. کثرت خوانش نباید بعدها همچون خود خوانش باشد، این‌که گفته می‌شود شعر حقیقت کانکرتی ندارد که آن را بیان کند، به این معنا نیست که تکستی تهی از راز، اجزا، بنیاد و نیز بعضی از کنش‌های درونی است که قابل نگریستن نیست. در این شکی نیست که شعر فاقد واپسین معنا است، ولی شعر دارای فرمی است که از مجموعه‌ای از ابعاد و خطاب و نظام ترکیب نشانه‌ها ساخته شده است. نبود حقیقت، به معنای این نیست آن‌که شعر را درک می‌کند و آن‌که شعر را نمی‌فهمد همانند هم هستند، چراکه هر دو بعدها با معمایی بی‌پایان روبه‌رو می‌شوند.

هر دو با یک نوع تسلیم روبه‌رو هستند. تفاوت میان کسی که نمی‌تواند با

شعر انس بگیرد با کسی که می‌تواند، در این است که کسی که با شعر انس می‌گیرد، همیشه به مجموعه‌ای از دهلیزهای ویژه‌ای سفر می‌کند، او همیشه مجموعه‌ای از احتمالات متفاوتِ کنش و معنا و توجیهات را تجربه می‌کند. همیشه در پی آزمودن شک و شکستِ مجموعه‌ای از دیدگاه‌ها و پیش‌بینی‌ها است، او می‌بیند که احکام پیش وقت چگونه در راهروهای تفسیر می‌شکنند و چگونه اسناد جعلی با گمان روبه‌رو می‌شوند و چگونه گره‌ها باز و گره‌های دیگری جایگزینشان می‌شود.

مرگِ غایت و عدمِ پایان که دو پدیده‌ی مهم در شعر هستند، انحطاطی برای پروسه‌ی جست‌وجوی معنا نیستند. عدم معنا، به معنای عدم واپسین معنا است نه این‌که به معنای نبودِ امکانِ جست‌وجو برای معنا.

اگر مقصود ما واپسین حقیقت باشد، درواقع بایستی گفت که واپسین حقیقتی وجود نخواهد داشت. اگر مقصود، اعلامِ واپسین معنا باشد، افسوس که واپسین معنا، وجودی ندارد. لیکن نماندن یک راه نیز به‌معنای پایان سفر نیست، همان‌گونه که بن‌بست یک کوچه، پایان یک شهر نیست.

عدم واپسین حقیقت به این معنا نخواهد بود که کوشش و کاوش برای رسیدن به شعر پوچ باشد، بلکه کاملاً بالعکس این نبودِ واپسین معنا و واپسین حقیقت است که ابزار جوش و ابزار کاوش و تفتیش را تیزتر می‌کند. زمانی که ما پی جوهر گُمی نگردیم آن‌وقت با یک سری پدیده‌های دیگری روبه‌رو خواهیم شد که جست‌وجوی برای جوهر آن‌ها را از ما دور می‌سازد. شعر را نباید همچون سفری که از یکجا به یک جای دیگری ختم می‌شود، به آن نگریست، بلکه باید همچون یک سفر آزاد به آن نگاه شود، با قلمروی مملو از امکان‌ها و احتمالات، سرزمینی که از میان تصویرهایی به ورای تصویرهای دیگری می‌رود که هزاران راه ورود و هزاران راه ناپیدای دیگری برای آزمودن دارد.

شعر را باید همچون پرسه زدن در یک فضا نگریست، همچون کشف خویشتن و اتفاقی در یک محیط باز. شعر جایی نیست، چیزی نیست که بتوان هدفمندانه آن را انتخاب کرد و به آن وارد شد، بلکه تجربه‌ی غیرمنتظره‌ای است که

به درون آن افتاده می‌شویم. هر شعری یک فضای ویـژه اسـت. در چنـین فضـایی همان‌گونه که آزاد هستیم که هر طور بخواهیم بـه چیزهـا بنگـریم، همان‌گونـه نیـز می‌توانیم بر روی یک پدیده، یا بر روی یک تن و یا یک کنش ویژه‌ای چشم بدوزیم و بر یک سری چیزهای اصلی خیره بمانیم؛ و بعدها ایـن نقـد و تفسـیر و خـوانش است که برای ما مشخص خواهد کرد که در چنین فضایی چگونه باید عمـل کـرد. خوانش، معنایی به ما نمی‌دهد، بلکه پلان‌ها را پیش روی ما می‌گذارد. خوب و بد شعر نیز در معانی نیست، بلکـه در خـود پلان‌هـا اسـت، در خـود آن فضـایی کـه می‌سازد. تفاوت میان خواننده‌ای که کشته‌ومرده‌ی نتیجه‌ها است با خواننـده‌ای کـه پی خود شعر می‌گردد درست مانند تفاوت میان دو تماشاچی ورزش خواهـد بـود که یکی از آن‌ها با شـنیدن نتیجـه‌ی آخـر بـازی از ادامـه دادن دسـت برمـی‌دارد و می‌تواند از ادامه‌ی تماشای بازی منصرف شود و تماشاچی دیگری که مصّر اسـت حرکت‌ها، هنر بازیکنان و فعالیـتِ پـلان مربیـان و بـازی را کـاملاً ببینـد. در نظـر خواننده‌ی نخست، خودِ شعر مهم نیست، بلکـه آغـاز و فرجـام آن اسـت کـه ارزش دارد، نزد او آن دمِ «پیشا شعری» ای که به قبل از شروع شعر بازمی‌گردد مهـم اسـت، آن لحظه‌ای مهم است که دست‌آخر شعر معنای کانکرتی ارائه می‌دهد و چیزی برای جهانِ بیرون عرضه می‌کند. نزد این‌گونه از خوانندگان، شاعریت شعر بـه‌پیش و پـسِ آن برمی‌گردد و اهمیت شعر در دارا بودن مقصود و غایت آن است.

بنابراین هر زمان که شاعر تسلیم چنین لوژیکالی از فهم و خوانش شـد، هـم خود و هم شعر خود را نابود سـاخته ، امـا بـرخلاف چنـین خوانـدگانی، گونـه‌ی دیگری از خوانندگان وجود دارند که شـعر را به‌مثابـه‌ی لحظـه‌ای ابـدی، درونـی و اتونومِ از دیگر لحظات می‌نگرند. شعر را همچون فضایی می‌نگرند، همچون یـک کنشی پیچیده، همچون طلسمی کـه همـواره طلسـم از آن زاده می‌شـود، همچـون فریادی که از هر واژه و آوایی از آن‌یک نوع صدا از آن سـاخته می‌شـود و همچـون گونه‌ای از آمدورفت اشیاءو ایماژها.

بخش دوم
ماهیت ماده‌ی شعر

تفاوت میان سخنِ موزون، مقفّا و شعر در این است که شعر به‌عنوان عنصری مستقل، همچون یک بوی خاص و جدا از هر غایت بیرونی‌ای می‌زید.

چنین مسأله‌ای یکی از مسائل مهم و دیرین در شعر است؛ اما در این‌جا باید پرسید: آیا برای درک یک شعر، درون آن مهم است یا برون آن؟ آیا مسئولیت‌های زیباشناختی آن مهم است یا وظایف اجتماعی؟ آیا مگر نه این‌که شعر از ابزاری به نام زبان که ابزار نوشتن و صحبت کردن است، ساخته‌شده است، بنابراین به چه حقی این‌همه آزادی و خصایص به شعر بخشیده می‌شود؟

در این‌جا از سارتر شروع می‌کنم و با استدلال‌های سارتر که درباره‌ی آزادی شاعر است به این قضیه می‌نگرم، از آن اصطلاح دیرینه‌ای که تعهد نام داشت.

قبل از هر چیز سارتر تفاوت بزرگی قائل می‌شود میان نویسنِده از یک‌سو و اشخاصِ مثلاً نقاش، مجسمه‌ساز و بقیه از سویی دیگر. این تفاوت، مختص است به تفاوت آن ابزاری که نویسندگان و نقاشان با آن سروکار دارند. این‌که نویسندگان با زبان سروکار دارند و بقیه با اشیاء. تفاوت میان زبان و اشیاء نیز نزد سارتر بسیار مهم است. به باور سارتر زبان، نشانه است، یعنی هر واژه‌ای که به‌کار می‌آید نشانه‌ای است برای حالتی دیگر، واژه‌ی "گُل" زمانی معنامند است که نشانه‌ای برای

گُلی در برون باشد، زمانی که واژه‌ی گل را به‌کار می‌گیریم، درواقع چنین واژه‌ای نمی‌تواند جدا از مسئولیتش که همانا به جنبش درآوردن تخیل و تصویر گُل در خاطره‌ی ما و اعلام گل همچون یک شیٔ واقعی است، باشد. لیکن ابزار یک هنرمندِ نقاش، واژه نیست، بلکه شیٔ است. رنگ قرمز تا زمانی که از تیوب بر سطح تابلو نیاید، نمی‌تواند هیچ نوع دلالتی عرضه کند. شیٔ، تنها پس از به‌کار گرفتن می‌تواند معنا داشته باشد. برخلاف واژه‌ی گُل که مستقیماً می‌تواند هم‌معنای خود را و هم تصویر مشخصی را اعلام نماید. به باور سارتر زبان می‌تواند به‌مثابه نشانه واقع شود، زیرا همواره نشانه‌ای است برای یک وجود خارجی، به چیزی که خارج از خود قرار دارد و این‌که همواره به‌واسطه‌ی تصاویر لفظی است که تصاویر حقیقی و واقعی اعلام می‌شود.

در این‌جا رابطه‌ی تنگاتنگی میان این دو یعنی، زبان و خارج وجود دارد که بدل به پل ارتباط و التزام میان نویسنده و واقعیت هم می‌شود.

در این‌جا مسأله باز نزد سارتر تکرار می‌شود: به‌عبارتی مگر نه این‌که شاعر نیز از زبان استفاده می‌کند، بنابراین چرا از دیگر نویسندگانی که تابع التزام هستند، مجزا باشد؟ به عقیده‌ی سارتر، شاعر «زبان» را به‌مثابه نظامی از نشانه‌ها به‌کار نمی‌گیرد، بلکه به‌مثابه «شیٔ» از آن استفاده می‌کند. به‌عبارتی زبان را معطوف به وضعیت شیٔ بودگی می‌داند و ساحت نشانه را از آن بازمی‌ستاند. به باور سارتر، شاعر زبان را به همان وضعیتِ نقاشی که آن ابزار را به‌کار می‌گیرد ارجاع می‌دهد و ازاین‌پس واژه در شعر، به معنای نشانه برای خود معناها، برای اعلام تصاویر نخواهد بود، بلکه اعلام چیزی متفاوت و چیز دیگری است که صرفاً در همان فضای قصیده می‌تواند معنا داشته باشد. چیزی که سارتر آن را «شیٔ وارگی» زبان می‌نامد و این‌که عامل گسستگی رابطه‌ی میان شعر و واقعیت است و شاعر از هر قیدوبندی آزاد است که درواقع نام‌گذاری و اصطلاح دیگری خواهد بود برای همان اصطلاحِ انقلابِ زبانی و رهایشِ زبانی.

همه‌ی رهایش‌های شعری به‌نوعی به رهایش واژه‌ها از دلالت‌های خارجی‌شان ختم می‌شود. ارجاع واژه به همان وضعیتِ پیشاحامل بودنِ معنا، در

حقیقت به معنای آن نیست که واژه بتواند به‌طور کامل از هر اثر دلالت گونه‌ای تمیز شود، بلکه به این معنا است که واژه ازاین‌پس جای توقعات و انتظارات گفت‌وگوهای روزانه را پر نمی‌کند و زبان، ابعادِ وظایفی خود را از دست می‌دهد. به‌عبارتی شاعر، زبان را به‌کار نمی‌گیرد، بلکه زبان را می‌سازد. چیزی که سارتر به آن اشاره می‌کند کاملاً درست است. به معنایی، همان چیزهایی که زبان به‌مثابه‌ی نظام نشانه‌ها آن‌ها را مشخص می‌کند و واژه در شعر آن‌ها را نام‌گذاری نمی‌کند. واژه در شعر اشاره‌ای نیست به بیرون بل اشاره‌ای است به درون. اشاره‌ای است به کنش زبان تا بدان جا که برخلاف تاریخ خود باشد. شعر می‌تواند همه‌ی غبارهای زمان را از شانه‌های واژه بتکاند. من معتقدم که هر شعری تلاشی است برای ساختن و توصیف کردن جهان از نو.

حال اما این به چه معنا است؟ زمانی که گفته می‌شود هر شعری تلاشی است برای از نو توصیف کردن جهان، چه ارتباطی می‌تواند با ابزارهای شعری داشته باشد؟

همان‌گونه که مشاهده می‌شود صرفاً کافی است پرسشی به میان آید تا در پس آن مجموعه‌ای از افق‌هایی ناپیدا در مقابل ما ظاهر شود.

این‌که می‌گوییم شعر، ساختن جهان از نو است، به‌عبارتی ماده‌ی شعری و یا آن ابزاری که شعر را از آن می‌سازیم در حقیقت یک ابزار غیر تاریخی است، به‌عبارتی ماتریال شعر یک ماتریال غیر تاریخی است، ماتریالی است که نه‌تنها ممکن نیست که به بیرون اشاره بکند، بلکه احتمال این‌که دارای تاریخی باشد، نیز در آن وجود دارد. واژه نه‌تنها خود را از معنا و نشانه‌های متعارف رها می‌سازد، بلکه خود را از تاریخ خود نیز خلاص می‌سازد.

اما این «خلاصی از تاریخ» آیا به این معنا است که دیگر شاعر به زندگی نمی‌پردازد، به تجاربش نمی‌پردازد و پلی برای این‌که او را به جهان پیوند بزند باقی نمی‌ماند؟

بی‌گمان خیر. شعر غالباً با لغاتی که قبلاً از آن‌ها استفاده‌شده به موضوعات خود نمی‌پردازد. با چنین واژگانی به زندگی، مرگ، تجارب، امید و ترسی که با

آن‌ها آشنا هستیم و تجربه کرده‌ایم، نمی‌پردازد. هر موضوعی که شعر از آن سخن می‌راند آن موضوع توأم با خود شعر وارد یک نوع تاریخ جدیدی می‌گردد. کار شعر امحاء موضوع نیست، بلکه مدخل گشایی تاریخی تازه‌ای درباره‌ی آن است. شعر از همه‌چیز سخن می‌گوید، اما به‌گونه‌ای به آن‌ها می‌پردازد که گویی نخستین بار است که انسان آن‌ها را تجربه می‌کند. چیزی را که مراد شعر است، خط کشیدن بر تصاویر سابق زمینَه‌ها و نه این‌که خود زمینه‌ها است؛ و این‌که ملغا کردن تصاویر دیرین و احکام پیش رس بر سر آن زمینه‌ها است.

به‌عبارتی خود ابزارهای شعری شالوده‌ی تمام و کمال اسرار است. این ماتریال یک نوع سرشت سحرآمیز، درونی، آغازین و متولوگ دارد. همیشه ما را تا سطح پیداها می‌برد تا مرزهای کودکی، تاریکی و اطفاء معلومات کفک‌زده‌مان... و چنین سرشتی ذهن ما را به‌سوی کیمیاگری می‌کشاند و کیمیاگری نیز به معنای ترکیب ماتریال‌ها به‌منظور بیرون کشیدن یک ماده‌ی نوِ سحری است. کیمیاگری در معنای دیرینش، به‌معنای آمیختن توأم سحر و دانش است. آمیختن یک نوع دوراندیشی عقلانی توأم با یک نوع پیش‌بینی نامعقول و برهم زدن خرافات به‌واسطه‌ی اسناد. این‌چنین کیمیاگری‌ای با آن بازی‌ای که شاعر با زبان انجام می‌دهد قرابت دارد. شعر در چنین معنایی خارج از یک نوع تاریکی مغناطیسی نیست، بیرون از یک نوع «نهان پرستی» و «نهان سالاری» نیست. زمانی که شعر ارجاع جهان به آغاز باشد، درواقع همزمان ارجاع جهان به همان وضعیت نامشخصش نیز هست. ماده‌ی شعری همان ماده‌ای است که جهان را به همان وضعیت آغازین بازمی‌گرداند، به‌عبارتی به همان وضعیت پیشاپیدایی‌اش، به همان وضعیت پیشازبانی‌اش و به همان وضعیت قبل از پیدایش دانش؛ و راز این پیوند عمیق و ابدی و دوباره‌ی میان شعر و سحر از سویی، شعر و متولوگ و شعر و همه‌ی مکاتب درونی از سوی دیگر همانا همین است. شعر از درون دربردارنده‌ی یک طلسم است. در دل خود تاریکی‌ای دارد که صلاح ستیتیه[1] آن را «شب معنا»

---

۱. صلاح ستیتیه، (۱۹۲۹) شاعر، نویسنده و منتقد عرب.

می‌نامد. شعر، همان‌گونه که تکاپویی برای روایت کودکی نیست، تلاشی است برای تجدید نگاه نخست انسان به طبیعت، همچنین به دیگر چیزها. نه سیاست و نه هیچ زمینه‌ی دیگری برای شاعر غیرمجاز نخواهد بود، به شرطی که سیاستی که از آن صحبت می‌نماید، آینه‌ی سکوتِ سیاست باشد و نه این‌که آینه‌ی به حرف آمدن آن... شعر فقط بعد از آن‌که زمینه‌ها را خامش ساخت، می‌تواند درباره‌شان سخن براند و تا جهان سکوت نکند شعر به حرف نخواهد آمد.

وجود افسانه برای شعر اساسی است، چراکه افسانه به‌مثابه همان بصیرت آغازینی است که انسان توانست جهان را به‌وسیله‌ی آن بنگرد. چنین بصیرت متولوگی بصیرت آغازین انسان است، پیش از آن‌که لوژیک، لوگوس و یا دیگر قدرت‌ها آن را به کنترل خود درآورند. شعر همواره سوزی خواهد بود برای همان جهان قبل از کنترل لوگوس و عقلانیت. مسأله این نیست که شعر باعقل مشکل دارد یا ندارد، بلکه در این است که عقل، نظم‌دهنده و دیسیپلین[1]، محدودکننده و مرز گذار است. من با این نظر که شعر سروکاری با عقل ندارد مخالف هستم، چراکه شعر بزرگ‌ترین سروکارش باعقل است و صدالبته با آن دیدگاهی نیز که معتقد است شعر سروکارش با خرد نیست و سروکارش با سوز و احساس و این‌جور چیزها است هم مخالف هستم؛ و یا همان‌گونه که رجال کُرد کلاسیکی نیز می‌گویند، «با عاطفه سروکار دارد» کاملاً اشتباه است. شعر سروکارش صرفاً با روبناهای دیسیپلین کار و جهت ساز عقل نیست، بالعکس شعر، بخشی از نفی ساختن‌های عقل است برای عقل‌های ایستای خود. شعر نگاهی بازیگوشانه و ساتیرامیز عقل در اعلام کمالش است. بازی شعر یک بازی کاملاً عقلی است، رهایش واژگان و یا شن وارگی آن بدون اراده‌ی عقل غیرممکن است. تکاندن گردوغبار زمان از دوش تاریخ واژگان، بدون وجود عقل شدنی نیست. در این‌جا ممکن است پرسیده شود که آیا همه‌ی این‌ها؛ عقل و نفی و سلب کردن پیوسته‌ی جهان توأمان می‌توانند باهم جمع بسته شوند؟ پاسخ من آری خواهد بود و باید

1. Discipline

بگویم این درست در شعر امکان‌پذیر است که عقل و گمانِ عقل از کمال خود، بتوانند به یکدیگر برسند. شعر جایی است که عقل در آن در ضدیت با قدرت‌های خود عمل می‌کند، در ضدیت با قطعیت‌ها و دیسیپلین‌های خود. شعر، بیرون راندن عقل نیست، بلکه وجود دیالکتیکی آن است، نسیان آن نیست، بلکه یاد کردن و بها دادن به لایه‌های خموش آن است.

شاعر و زیبایی‌شناختی تاریخ

پیش‌ازاین گفتم که بنیان شعر بر فراگیری است، به‌عبارتی تفسیری که معتقد است مرکز ثقلِ شعر یا باید درون خود شعر باشد و یا موضوعِ آن، به‌نوعی نسبت به ساختار شعر، دیدگاهی کلاسیکی و غریب می‌نماید. ارتباط شعر با خود و با موضوع به‌گونه‌ای دیگر و همزمان است. به‌عبارتی آینه‌ی هیچ‌یک از آن‌ها نیست و آینه هیچ‌چیز دیگری نیز نیست، بلکه کنشی است آزاد که معطوف به همه‌ی آن‌ها و با هرکدام از آن‌ها و بر ضد همه‌ی آن‌ها است.

شعر آینه‌ی خود نیست، بلکه یک نوع پیوند با خود است.

در این‌جا پرسشی که مطرح می‌شود، این است که آیا کاراکتر شاعر چیزی همواره متفاوت نبوده است؟ آیا شاعر به‌نوعی نسبت به دیگران و بیشتر اوقات تماماً بیگانه با دنیای جامعه و مقررات و امرونهی‌هایش متفاوت نبوده است؟ آیا این منحصر به فرد بودگی شاعر از چه چیزی سرچشمه می‌گیرد؟ آیا منحصر به فرد بودگی چنین شخصیتی از چه چیزی فواره گرفته است؟

مسأله‌ی بزرگی که نزد شاعر مطرح است این است که او به‌عکس تمام مردم عمل می‌کند و همواره در دو نوع واقعیت می‌زید. نخست، آن واقعیتِ بر انگاشتی که شعر آن را می‌سازد و دو آن واقعیتِ حقیقی‌ای که همه در آن ساکن‌اند. او بین شعر و جهان زندگی می‌کند. شعر و جهان نیز دو فضای کاملاً متفاوت هستند. مسأله شاعر آن است که او تجاربی را زندگی می‌کند که نسبت به دیگر تجربه‌ها تماماً متفاوت است. شاعر رهایی‌ای را تجربه می‌کند که دیگران آن را تجربه نمی‌کنند و این‌جاست که ایده‌آل‌هایش را به‌طور کل دگرگون می‌سازد و این دیگر

جهان‌بینی شاعر نیست که کمال مطلوب را به شعر می‌دهد، بلکه کاملاً بالعکس، این شعر است که شاعر را ایدئال می‌بخشد. به‌عبارتی یک شخص از پیش متفاوتی وجود ندارد که بر آن باشد از تفاوتش به شعر رهسپار شود، به‌عبارتی متفاوت بودن شاعر به قبل از شعر برنمی‌گردد، بلکه تماماً بالعکس، متفاوت بودن در شعر است که تولد می‌یابد و در آن‌جا متفاوت بودن شاعر قد می‌کشد. به معنایی دیگر باید گفت که نخست تفاوت شعری وجود دارد، سپس تفاوت شاعری. شعر به‌عنوان یک‌چیز ژرف، تفاوت‌های ایده‌آل خود را به شاعر می‌بخشد. شعرِ نو به‌گونه‌ای است که او به شاعر ایدئال می‌بخشد. از عالی‌ترین ایدئال‌های او نیز باید به رهایی‌های درونی آن اشاره کرد. آن روح آغازین و برگشت بدون پرهیز گذشته، آن رهاییِ از گذشته و آن رهایی از تاریخ، از سوی شاعر به‌مثابه یک ایدئال ژرف ظهور می‌کند. به‌عبارتی آن رهایی‌ای که شعر آن را عرضه می‌کند، شروع یک اندیشیدن دیگری از رهایی است. البته در این‌جا مسأله بزرگی به میان می‌آید، میان چیزی که ما آن را رهایی (آزادی) اجتماعی و چیزی که آن را رهایی شعری می‌دانیم. رهایی اجتماعی نسبت به رهایی شعری همواره یک نوع رهایی کوچک و مقید به التزامات دیگر است. خطرهای کاراکتر شاعری نیز از آن‌جایی آغاز می‌شود که پروژه‌ی رهایی اجتماعی کاملاً قادر به نزدیک شدن به آن مرزهایی نیستند که شاعر می‌تواند. رجوع به خاستگاه، برگشت به عصر پیش از جای‌گیر شدن، چپاندن و سانسور، مملو است از آرزوهای اروتیک و آکنده از خواهش‌ها و ایدئال‌های دیگری برای زندگی. شعر هم برای تخیل و فانتاسم ایدئال‌های دیگری به‌کار می‌اندازد، هم ایدئال‌های دیگری نیز برای جسم و عقل به‌کار می‌گیرد. رهایی سیاسی در مقابل با رهایی شاعری همواره کوچک می‌نماید. به‌عبارتِ «خود» در چنین وضعیتی، یک خودِ دیگر است.

متفاوت بودن شاعر از قلیان تفاوت‌مندی شعر است. کاراکتر شاعر تماماً تحت نظر کاراکتر شعر پرورده می‌شود.

در این‌جا «خود» رویای یک فضایی اجتماعی را در سر می‌پروراند که کاملاً همانند یک فضای شعری باشد. شاعر هنگامی‌که به جامعه نیز اعاده می‌کند

همواره همان تخیل و واقعیت را در ذهن خود دارد که در شعر آن را زیسته است. زندگانی حقیقیِ در شعر نظرگاه شاعر را نسبت به بسیاری از مسائل تغییر می‌دهد. نزد شاعر چشم‌انداز دیگری شکل می‌گیرد که با دیگر دیدگاه‌هایش نامتفق می‌نماید. ویژه‌مندی، یگانگی و تک‌روی شعر، نزد «خود» همچون یک شُک می‌نماید. شاعر آن شُکی «صدمه» را زندگی می‌کند که اتّفاقِ هر دو ایدنالِ جهان و ایدنالِ شعر در آن ناممکن است، به‌عبارتی شعر همواره یوتوپیایی است بیکران، یوتوپیایی است ناممکن. شعر، زیبایی‌ای است که هیچ‌گاه کانکریت نمی‌شود و از فرضیه‌ای زبان‌شناختی به پروژه‌ای واقعی منحرف نمی‌شود. شعر، یوتوپیایی در زبان است و در همان‌جا نیز باقی خواهد ماند. می‌شود که تمام جهان در او ذوب شود لیکن، او در جهان تحلیل نمی‌گردد.

ضرورتی ندارد که همه‌ی شاعران به‌واسطه‌ی شوکِ آن ضدیت و ارتباط بغرنجی که میان شعر و جهان هست به مرحله‌ی زندگانی برسند. بعضی از شاعران هنگامی‌که بُعد «مستحیل» شعر را درمی‌یابند، زمانی که می‌بینند ایدنال‌های شعری به‌آسانی قادر به رسیدن به ایدنال‌های جهان نیست، وقتی مشاهده می‌کنند که جهان در جای دگری است و شعر درجایی دگر، یا مطلقاً به زندان شعر روی می‌آورند که آن‌جا غربت عمیق و ژرفی آغازیدن می‌گیرد که غربت شاعر از جامعه محسوب می‌شود، یا تماماً دست از آن غربت می‌کشند و از شعر می‌گریزند.

به باور من احمد هردی[۱] یکی از آن شاعرانی است که پیش از هرکسی به این مسأله پی برد که وظیفه‌ی شعر چیزی است که وظیفه‌های اجتماعی و سیاسی با آن قابل قیاس نیستند. بها ندادن به این مسأله نزد احمد هردی نتیجه‌ی درکی بود که وی از ماهیتِ متفاوتِ شعر از سیاست داشت؛ بنابراین در این‌جا این درک تاریخی هردی، از نظر ارزش تاریخی و ازنظر درک ماهیت شعری، از ارزش بی‌نظیری برخوردار است. احمد هردی شاعری ست که می‌داند، شعر با جهان و سیاست یکی نمی‌شود. همان کسی ست که می‌داند یا باید به‌خاطر ایدنال‌های سیاسی

---

۱. Ehmed Herdi: احمدبن حسن‌بن عزیز، (۱۹۲۲) معروف به احمد هردی. شاعر و نویسنده کُرد عراقی.

زیست یا برای ایدئال‌های شعری.

بنابراین شاعران همواره درنبرد این دو مدل زیسته‌اند، نخست مدلِ باورِ مطلق به رهایی شعر، به‌مثابه نمونه‌ای اعلا از آزادیِ زندگی و این‌که بالعکس، معتقد به یک نوع گسست تمام و یک دوریِ بی‌نهایت از هر دو شیوه‌ی آزادی هستند.

سوای این دو مدل، تلاش برای سازگار کردن این دو مدل، آشتی دادن و ترکیب کردن آن‌ها و همچنین ایجاد پلی در میان آن‌ها، هدف شمار زیادی از شاعران است. بعضی از شاعران چنین بحران عمیقی را تماماً حس می‌کنند و بعضی نیز مشاهده نمی‌کنند. گوران یکی از آن شاعرانی است که بااین‌که یک نوع روح غربت گونه را آشکار می‌سازد، اما بعدها انسجام کاملی میان ایدئال شعری و ایدئال جهانی و یک هم آهنگی کاملی میان غایت زیبایی‌شناسی شعری و غایت تاریخی مشاهده می‌کند.

در تفاسیر مارکسیستی واپسین ایستگاه تاریخ، ایستگاه رسیدن انسانیت به کمال است، ایستگاه برجسته بودن کمال و انسانیت در واپسین مرحله‌شان. واپسین نقطه‌ی تاریخ ایستگاهی است شاعرانه، به این معنا که هارمونی، انسجام، ایقاعات و ترکیب نغمه‌ها به واپسین مرحله از تعادل می‌رسد. چنین دیدگاهی هم برای تاریخ و هم برای شعر در اصل یک‌چیز است، نزد مارکسیست‌ها پایان تاریخ، مثل ایدئال شعر یک نوع پایان زیبایی‌شناختانه است، برجستگی زیبایی‌ای در درخشان‌ترین و اومانیستی‌ترین[1] حالت‌ها.

گوران به‌عنوان یک مارکسیست و طبیعت‌گرا[2]، شعر را به‌مثابه عاملی برای برآوردن و اثبات و برآوردن زیبایی نگاه می‌کرد. به‌عبارتی نزد او شعر زیبایی‌ای است که زیبایی را توصیف می‌کند و به همین منوال سیاست نیزِ نوعی مبارزه‌ی جهانی است برای برآوردن زیبایی. گوران بین مسیر شعری و مسیر فعالیت‌های اجتماعی‌اش هیچ‌گاه با این شوک مواجه نشده است، به‌طورکلی همه‌ی آن‌هایی که

---

1. Humanism
2. Naturalist

مبارزه‌ی سیاسی را به‌مثابه یک نوع ستاتیکا می‌نگرند، راحت‌تر می‌توانند خود را از تناقضی که میان شعر و جهان وجود دارد، پنهان کنند و آسان‌تر می‌توانند مبارزه را همچون یک شعر و شعر را به‌مثابه گونه‌ای از مبارزه تلقی کنند و تخیل شعری را به خیال سیاسی پیوند بزنند و خیال سیاسی را به‌وسیله‌ی مجموعه‌ای از بارگه‌های شعری شارژ نمایند.

لازم با ذکر است که این نوع ترکیب شعر و تاریخ کاملاً متفاوت است با آن مدلی که آدورنو پیشنهاد می‌کند و معتقد است که: میان اتونومیت شاعر و تعهد در ادبیات یک رابطه‌ی دیالکتیکی وجود دارد و این‌که هر زمان شعر بر سر اتونوم بودن خود پافشاری کرد بایستی این اصرار از راه پیوند بیشتر شعر به جهان و مسائلش حل شود؛ و دوم نیز اگر نفس ایدئولوژی و سیاسی‌ها بزرگ بود، سعی کنیم به‌واسطه‌ی پا فشردن بر اوتونمیت شعر این تعادل را حفظ کنیم.

تعادلی که در جهان گوران و شیرکو و بعضی دیگر از شاعران وجود دارد کاملاً متفاوت است با آن تعادل آدورنویی. چراکه این تعادل بر معیار درک ستاتیکی از سیاست و تاریخ بنا شده است. حال زمانی که به این باور داشته باشیم که تاریخ و سیاست دو فعالیت ستاتیکی هستند، در این‌جا دیگر آن قدرتی که بتواند کاراکترِ شاعر را به موجودی بیگانه تبدیل کند، اثرگذاری خود را از دست می‌دهد و از بین می‌رود.

شعر و تاریخ

آیا زمانی که شعر به دوره‌های گوناگونی تقسیم می‌شود، این تقسیم کردن دوره‌ها به چه معنا است؟

میان دوره‌های تاریخی و دوره‌های شعری چه نوع ارتباط و تفاوتی وجود دارد؟

چه اشتراکی میان این دوره‌های گوناگون وجود دارد؟ آیا می‌توان میان دوره‌های تاریخی و دوره‌های شعری یک پیوند ناگسستنی یافت؟

با تغییر یافتن جهان، شعر نیز تغییر می‌کند، لیکن زمانی که شعر به‌مثابه یک

کنش، کنشی که در جهت بنیاد نهادنِ یک واقعیتِ دیگری باشد، دیگر آنگاه شعر، انعکاسِ کنشِ جهان نیست؛ بنابراین چرا به‌موازات تغییرِ تاریخ، تاریخِ شعر نیز دچار تغییر می‌گردد؟ اگر جنس شعر از یک جنس اتونوم است، بنابراین چرا در برابر ضربه‌های فعالیت‌های تاریخی دچار تغییر می‌شود؟ چرا شعرهای یونان مانند شعرهای دیگر اعصار نیست، و شعرهای دوره‌ی جاهلیت با شعرهای امروزی متفاوت است؟ آیا این دلیل محکمی برای اثبات تئوری اوتونومیک بودن شعر نیست؟

پیش از هر چیز می‌خواهم تمام گفته‌های ذکرشده را در یک فرم کانکرت تر جمع‌بندی کنم. برداشتی کاملاً نادرست است اگر پنداشته شود که اوتونم بودن شعری به معنای عدم «واکنش در برابر تاریخ» است.

اوتونومیّت شعر، قانون شعر است. جوهر شعر به‌مثابه یک جنس متفاوت، در حرکتش به‌سوی اوتونوم بودن است که پدیدار می‌شود، به‌سوی جایی که ندای آن صداهایی نباشد، که در شاعر سخن می‌گویند.

در آغاز این بحث از همه‌ی آن نیروها و صداهایی که ما را محاصره می‌کنند، صحبت کردم. از آن فریادهایی که در ما هستند و فریاد ما نیستند. این نیز گفته شد که شعر بعدها تلاشی است برای این‌که از این صداها رها شویم. و این‌که شعر آینه‌ی تاریخ نیست، بلکه ایستادگی در برابر آن و قطب مخالف آن است.

لیکن این‌که گفته می‌شود شعر اوتونوم است، درواقع این اوتونوم بودن، یک نوع اوتونومیت نسبت به یک‌چیز دیگر است، یک نوع اوتونومیت در مقابل مجموعه‌ای از سیستم‌ها و دیدگاه‌های خاصی است، اوتونومی است در مقابل ذات یک دوره. هر شعری به‌نوعی به‌مثابه یک برهم زننده‌ی ارتباط با نوعی از سیستم است.

ایستگاه‌ها یا دوره‌های متفاوت تاریخی، ایستگاه‌های متفاوت شعری نیز محسوب می‌شوند، چراکه بعدها صحبت از تفاوت آن مجموعه‌ی فراگیری می‌شود که آن را تاریخ می‌نامیم (به‌عبارتی ایستادگی در برابر سیستم‌های گوناگون، موجب پدیدآوردن اشعار گوناگون می‌شود).

متفاوت بودن شعر با متفاوت بودن تاریخ توأم است، چراکه رهایی شعر بسته به رهایی از هرج‌ومرج‌های تاریخی است. به‌عبارت بسیار کلی نیز، شاعر نمی‌تواند سیمای تاریخی که در آن می‌زید را جمل نکند، برای این‌که اساساً سلاحش برای رهایی از آن هرج‌ومرج‌های تاریخی، شعر است. شعر چهره‌اش همراه با چهره‌ی تاریخ تغییر می‌کند، اما چهره‌ی او آینه‌ی دگردیسی‌های تاریخ نیست، بلکه شعر هدفش این است که ندای آن صداهایی نباشد که بیرون از او هستند، خواستش این است که همه‌ی آن صداها را تغییر بدهد و از زبان و سیستم و دیدگاه خودشان رهایشان سازد. شعر، مخفی شدن و گریز از تاریخ نیست، بلکه تغییر دادن و خفه کردن آن است، شعر خلق کردن تاریخ دیگری است در تاریخ، در این‌جا تغییر توأم شعر و تاریخ، آینه‌ی انعکاسِ تاریخ در شعر نیست، بلکه آینه‌ی رهاییِ شعر است از آن انعکاس و لغزیدنِ همیشگیِ (مداوم و متوالی) تاریخِ به درون شعر.

به‌عبارتی، آن تاریخی که شعر عرضه می‌کند، متفاوت است با آن تاریخی که سیاست عرضه می‌دارد. تاریخِ شعر همگام با تاریخ‌های اجتماعی و سیاسی تغییر می‌کند، لیکن چنین تغییرهای همزمان و توأمی، نشانه‌ی شیوه‌های متفاوت و راه‌های متفاوتِ گسستِ شعر از تاریخ است.

شعر، تاریخی عرضه نمی‌کند که بتوان در آن زیست، بلکه تاریخی عرضه می‌کند که از توانایی‌های خود زندگی نیز عاصی‌تر باشد. بنابراین تاریخ شعر همیشه اشاره‌ای است به عدم اتفاق تاریخ‌های شعری و تاریخ‌های سیاسی و اجتماعی.

به معنایی دیگر، واقعیتِ فرضی شعر به‌نوعی یک مدل ضد ـ مدل است که به‌واسطه‌ی همان مدلی نیز خوانده می‌شود که با آن مخالفت می‌ورزد. شعر، فقط دست شستن از واقعیت نیست، بلکه توأم با آن، ساختن یک تفاوت نیز هست. به معنایی، ارتباط شعر با تاریخ، یک ارتباط ارضا نشدنی است. نشان دادن آن فاصله‌ی همیشگی‌ای است که بین تخیل و تاریخ باقی خواهد ماند. به‌عبارتی نشان

دادن کوتاهیِ فاصله‌های تاریخی نسبت به مسافت‌های شعری است. در این‌جا با سخنِ آن بانوی شاعرِ آلمانی هیلده دومین[1] موافق هستم که می‌گوید: «شعر نمی‌تواند واقعیت‌ها را تغییر بدهد، لیکن می‌تواند سرنوشت‌های فردی را تغییر بدهد». رجوع شود به[2]:

شعر انعکاسِ واقعیت نیست، بلکه انعکاسِ مبارزه‌ی با واقعیت است. دوره‌های شعری نیز به‌مثابه دوره‌های متفاوت آن پیکارها هستند. بنابراین وجود دوره‌های گوناگون تاریخی و دوره‌های گوناگون شعری، نمی‌تواند استدلالی باشد برای این‌که شعر آینه‌ی تاریخ است بلکه بالعکس، آینه‌ی متفاوت بودن شعر از تاریخ است. آینه‌ی آن چیزی است که در شعر اراده‌ی مستقیمِ متفاوت بودن موجود است و نیز چنین خواهشی موجب ادامه‌ی آن است. به‌عبارتی، اثباتی است همیشگی برای یک گسست ابدی. به‌عنوان‌مثال، چه رمانتیسم[3] چه سورئالیسم[4] و

---

۱. Hilde Domin: هیلده دومین، (۱۹۰۹-۲۰۰۶) شاعر، مترجم و نویسنده‌ی بزرگ آلمانی است. این شاعر بزرگ متأسفانه در ایران بسیار شناخته‌شده نیست و اشعاری هم که از وی ترجمه شده تنها در سایت‌ها و شبکه‌های اینترنتی قابل‌دسترسی است. وی درمورد شعر معتقد است که شعر بقای انسان را سهل‌تر می‌کند و بدین‌ترتیب شعر دارای وظیفه‌ای عملی است. وظیفه‌ای که از طرف نگارنده یا سراینده‌ی آن، قوانین ثابت و معینی ندارد و هر خواننده از نو این قواعد و قوانین را برای خود کشف می‌کند. به‌باور او شعر برای دیگران سروده نمی‌شود، بلکه برای خود سراینده است. و این‌که شعر سرودن، یعنی نوشتن اموری که کسی را رنج می‌دهد، اذیت می‌کند، یا شاد و خوشحال می‌کند. وانگهی این اشعار هدف به‌خصوصی ندارند و این خیلی مهم است که شعر هدف معینی نداشته باشد. ولی بعد از این‌که شعر سروده شد، هدف یا قصدی برایش در نظر گرفته می‌شود. وی درمورد زبان و کلمه نیز می‌گوید تمامی واژگان دارای معانی مختلفی هستند. به همین علت خواننده‌ی یک شعر، می‌تواند این شعر را مرتب برای خود تازه کند. هر بار با یک معنی دیگر. یعنی خواننده‌ی یک شعر غریبه و بیگانه را به شعری برای خود تبدیل می‌کند. در غیر این صورت اصلاً خواندن اشعار دیگران معنی و مفهومی نخواهد داشت. به‌عقیده‌ی او کلمه مستقل است، زنده است، فوری برمی‌خیزد و به‌راه می‌افتد. و این‌که، اثرِ شعر را خواننده تعیین می‌کند و تأثیر شعر بدون غرض، این است که هر بار که از نو خوانده شود، از نو تعریف می‌شود.

2. Das Gedicht: Augenblick Von Feriheit
Gesprach mit Hilde Domin uber Lyrik
Und Sprache:Augsburger Allgemeine ۲۷/۰۲/۱۹۹۷:AZ/Nummer48

3. Romanticism
4. Surrealism

چه دادائیسم[1] همگی تماماً جنبش‌هایی ضد واقعیت محسوب می‌شوند. به زبانی دیگر، همه‌ی آن‌ها کلاً درباره‌ی ساختن یک واقعیت آلترناتیو و یک واقعیت احتمالی متفاوت می‌زنند. حتا رمانتیسمِ گوران، انعکاسِ مبارزه با واقعیت است، انعکاسِ عدمِ پذیرشِ مدرنیسم، که طبیعت و پاکیِ طبیعت لایه‌های آلترناتیو و مخالف آن را آشکار می‌سازند.

بنابراین ممکن است گفته شود، پس در این‌صورت شعر در واپسین برآیندش مخالف با واقعیتِ حال است و باقدرتی‌هایی سر جنگ دارد که مخالف با حال هستند و در این‌جا نیز صفتی واقعی گونه می‌یابد. یا این‌که احتمال دارد که کسی مجموعه شاعرانی را در خاطرمان زنده کند که با تاریخ همراه هستند و به‌نوعی یک دوستانگی شعری با نیروهای تاریخی دارند.

من معتقدم که میان مجموعه‌ی رؤیاهای ناممکنِ آدمی، به‌نوعی یک قرابت عظیمی وجود دارد، و این‌که بیشتر رؤیاهای اجتماعیِ ناممکن لایه‌های شاعرانه‌ای در خود دارند، به‌عبارتی هر چیزی که «در سیاست یا در علم باشد» و به افسانه نزدیک شود، به همان اندازه نیز به شاعریّت نزدیک خواهد شد. شاعر زمانی نیز که با تاریخ هم‌صدا می‌شود از تعادل شعری غافل نمی‌ماند. به معنایی نزد او خودِ رؤیاهای تاریخ، همان سرشت رؤیاهای عاصی شعر را حمل می‌کنند... بنابراین شاعر زمانی که بدل به سخنگوی تاریخ می‌شود، نخست پیش از هر چیز، تاریخ در ذهنش به اقلیمی غیر تاریخی و افسانه‌ای مبدل می‌شود. چیزی را که اغلب اوقات شاعران و منتقدان نیز آن را تاریخ یا واقعیت می‌نامند، درواقع شکل و قواره‌ای افسانه‌ای است که همان خود تاریخ نیست و صرفاً آینه‌ی خیالیِ بیشی برای تاریخ نیست. بنابراین هر واقعیتی دارای یک افسانه‌ی مختص به خود است و هر تاریخی نیز در خود حامل یک ناممکنی. در این‌صورت شعر زمانی که با تاریخ برخورد می‌کند درواقع دادوستدش با خود همان ناممکن است.

تاریخ صرفاً زمانی می‌تواند برای شعر ارزشمند باشد که اشاره‌ای باشد به

1. Dadaïsme

افسانه‌ها و رؤیاها و ناممکن‌ها.

به‌عبارتی شعر آینه‌ی هیچ دوره و هیچ عصری نیست... بلکه آینه‌ی آن ابعاد بغرنج و دروازه‌های بسته و گره کورهایی است که تاریخ آن‌ها را به همراه دارد.

شعر و حال

زمانِ شعری کاملاً متفاوت است با زمانِ دنیوی. ما زمانی که اشعار نالی را می‌خوانیم، به آن صدوپنجاه سال قبل از حال خود رجوع نمی‌کنیم، وارد هیچ دوره‌ای از تاریخ نمی‌شویم، بلکه در درونِ زمانِ حالِ یک قصیده قرار می‌گیریم. درزمانی قرار می‌گیریم که نه تاریخِ امروزِ ما محسوب می‌شود و نه تاریخِ آن زمان نالی، بلکه تاریخِ همان متنی محسوب می‌شود که می‌تواند زمانِ مختص به خود را با زمانِ خاصِ جهانی منطبق سازد.

شاعر آن دمی که شروع به نوشتن می‌کند، درواقع از زمانِ خود می‌گریزد و وارد زمان خاصی می‌شود. آن زمان که ما شروع به خواندن می‌کنیم، در حقیقت از زمان خود گریخته و وارد زمان خاصی می‌شویم. شاعر و خواننده در درون زمانِ قصیده به هم می‌رسند، نه این‌که در درونِ یک زمانی تاریخی که زمان امروز ما و یا زمان آن روزهای آن‌ها باشد. حال چه حال باشد و چه گذشته.

زمانِ حقیقیِ شعر به‌نوعی زمانی است که نه سیاست آن را شکل داده، نه تاریخ ماهیتی به آن بخشیده و نه ستراکتور اجتماعی آن را طراحی کرده است، بلکه فضایی است که بازی‌های مشترکِ فانتاسم و زبان، و بازی و یاغی‌گری آن را ترتیب داده و این‌گونه است که زمانِ شعر، به زمانِ حال و به زمان دیگر اعصار مبدل می‌شود...

زمانِ شعری یک زمان اکنونی است، چراکه در زمان مرجعیِ ندارد، لحظه‌ی مقدسی برای رجوع کردن به آن ندارد. اکنونی است زیرا صرفاً تابع همان لحظه‌ی خلق شدن خودش است، لیکن اکنونی نیست که ما را در یک زمانِ حال اسیر سازد، چراکه حالِ شعری، متفاوت از حالِ زمانِ بیرونی است، حال در زمان شعری، با آن لحظه‌ی تاریخی‌ای که در بیرون است، همپا نیست، بلکه حالِ

دیگری است، حالی است که به گذشته بدل نمی‌شود، چراکه شعر مربوط به هر عصری که باشد، به دلیل این‌که باز آن را در دست می‌گیریم و آن را می‌خوانیم، خودش را می‌خوانیم، لحظه‌ی آفرینشش را می‌خوانیم، ما را به زمانی بیرونی ارجاع نمی‌دهد، بلکه ما را وارد زمان خویش می‌کند.

گذشته و آینده در شعر ساحت‌هایی مجازی هستند. چیزی که ابدی است همانا وجود "اکنونیَ" آن است و آنی که هرگز روشنایی خود را از دست نمی‌دهد در حقیقت از وجود همان «حال» همیشگیِ در درونِ آن است... گذشته و آینده ابعادی هستند که بعدها به‌واسطه‌ی ما در بیرون از شعر برای شعر ساخته می‌شوند، ابعادی هستند که نقد، آن‌ها را برای جهان شعری به‌کار می‌گیرد. درحالی‌که شعر یگانه شعله‌ی درونی‌اش، همان حالِ جاویدی است که معیارهای زمانی ما با آن قابل قیاس نیست. شعر، یک اکنونی جاوید است.

هر شعری آینه‌ی زمانِ درونی خودش است. به‌عبارتی در یک‌لحظه‌ی تاریخی ده‌ها قصیده به نگارش درمی‌آید، وانگهی هر یک از این قصیده‌ها نیز دربردارنده‌ی همان حالِ خویش است نه این‌که آینه‌ی یک زمان بیرونی. هر قصیده‌ای نیز که آن «اکنونِ جاویدان» درون خود را خاموش سازد، و «حال» همیشگی خود را مسکوت نماید و در یک حالِ بیرونی آن را بُکُشد، بسیاری از شعله‌ها و افق‌های خود را از دست خواهد داد. شعر، با هیچ زمانی به صورتی مستقیم سخن نمی‌گوید و به همین دلیل است که توانایی ورود به هر زمانی را دارد.

شعر و انقلاب

انقلابی گری شعری با معیار انقلابی گری سیاسی سنجیده نمی‌شود، چراکه ضرورتاً شعرانقلابی با انقلابِ شعری می‌بایستی تفاوت داشته باشد. تردیدها و وسواسی‌های شعری همواره عظیم‌تر از تردیدها و وسواسی‌های انقلاب‌ها است. شعر لحظه‌ی آرام ندارد، با پایان یافتن هر قصیده‌ای، جهانی، تاریخی و پروژه‌ای به پایان می‌رسد و جهان و تاریخ و پروژه‌ی دیگری آغازیدن می‌گیرد. و پایان هر

قصیده‌ای نیز پایان هر انقلابی خواهد بود.

سخن من در این‌جا درباره‌ی صدای بیرونی شعر نیست، درباره‌ی صدای آن گفتمان حماسی‌ای نیست که شعر بایستی آن را بخروشاند، بل سخنم در مورد درونِ شعر است. سخن از شعر به‌مثابه وضعیتی که در آن صدای قصیده در قصیده انعکاس می‌یابد. منظور از شعرِ انقلابی چنین نیست که جوش‌وخروش و هیجان انبوه مردم را به جنبش وادارد، چراکه چنینی مسئولیتی بیش و کم ارتباطی با شعر ندارد. هر نثرنویس سیاسی‌ای، هر گوینده‌ی پرخروش رادیویی‌ای، هر رهبر کاریزمای کارکشته‌ای در بازی با سوز و عاطفه می‌تواند بهتر از هر شاعری چنین نقشی را ایفا نماید.

صدای انقلابی‌گری‌های شعری در خیابان‌ها ظاهر نمی‌شود، بلکه در دهلیزهای دیدن و در راهروهای جهان‌بینی و میدان‌های خود شعر آشکار می‌شود.

در هر انقلابی، پسِ هر آشوب مشخص و معینی، یک لوژیک دیگری برای سامان دادن به جهان وجود دارد... در ذهنِ انقلاب همواره‌ی یک تصویر دیگری برای جهان حضور دارد، جهانی که ذهن انقلابیون و طرز تفکرشان را به هم پیوند می‌زند، جهانی که به انقلاب منطق می‌بخشد. بنابراین هر زمان که انقلاب تصویر آن جهان حاضر خود را از دست بدهد، مبدل به آشوب و آنارشیسم می‌شود. شعر نیز خودِ همین بی‌نظمی و آنارشیسم است. شعر تصویر خاصی از جهان ندارد که بر آن تکیه نماید و آن را به بیرون عرضه کند، به‌عبارتی درست در همان لحظه‌ای که قصیده‌ای به پایان می‌رسد همان جهان نیز به پایان می‌رسد... شعر نمی‌تواند به‌وسیله‌ی لوژیک‌های سیاسیِ انقلاب فعالیت کند، چون هر جهانی که در هر قصیده‌ای متولد می‌شود، قصیده‌ی دیگری را کامل نمی‌کند، به معنایی، تراژدی شعر در این است که شاعران همه صرفاً یک شعر نمی‌نویسند و تنها یک شعر را کامل نمی‌کنند. با پایان یافتن هر قصیده‌ای، جهان غرق در سکوت و هرج‌ومرج عمیقی می‌گردد. درگذر از ساحل یک شعر به‌سوی ساحل یک شعر دیگر، پیوستگی و تکامل وجود نخواهد داشت. این نقدها و تفاسیر هستند که می‌توانند برای قصیده‌ها گذشته و آینده ترسیم نمایند. تفاوت میان شعر و انقلاب این است

که انقلاب یک «سیستم آلترناتیو» به دنیا عرضه می‌کند، لیکن شعر همواره به‌مثابه مجموعه‌ی تصاویری است که نیز در واپسین غایت، چهره‌ی جهان مشخصی را حمل نمی‌کند، بلکه تصویری که شعر آن را به جهان پیشنهاد می‌کند همیشه ازنظر درک سیاسی بغرنج می‌نماید، چراکه شعر بعدها در برابر واقعیت و در ضدیت با واقعیت، یک واقعیت دیگری در خود نخواهد داشت، بلکه دارای یک ناممکن است...

تفاوت میان یک انسان مبارز و یک انسان شاعر در این است که انسان مبارز تصویر جهانی که برایش مبارزه می‌کند را در ذهن دارد، درحالی‌که هر قصیده‌ای به‌نوعی به‌مثابه برهم زننده‌ی هر تصویری از هر جهانی است، به‌عبارتی هر قصیده‌ای به‌مثابه سرپوشی از غباری است که بر هر سیمایی از جهانی کشیده می‌شود. شاعر کسی است که در رنگرزهای هیچ سیستمی شرکت نمی‌کند، حال این سیستم‌ها چه امروزی باشد و چه سر به زمان دیگری. بنابراین شعر نمی‌تواند سیاسی باشد، چراکه دنیای سیاست، کشفِ یک جهان در دل یک جهانی دیگر است لیکن، شعر همان‌گونه که جهانِ امروز را رد می‌کند، بنابراین نبایستی جهان‌های واقعی آینده را نیز موردپذیرش قرار دهد... شعر، آن‌سوتر از ردها و پذیرش‌ها، در زمینه‌های ناممکنِ خود، به زندگی خویش ادامه می‌دهد. برای مثال شاعر خودش می‌تواند سوسیالیست باشد، لیکن وقتی‌که شعر را به گفتاری سوسیالیستی بدل می‌کند، در این‌جا وجودش به‌عنوان یک شاعر به پایان می‌رسد. به‌عبارتی با مبدل شدن شعرش به یک ابزار سیاسی برای سوسیالیسم، شعر او دیگر از شعریّت می‌افتد... به‌عبارتی شعر، زمانی معنای خود را به دست می‌آورد که امکانی باشد برای پایان‌ناپذیری تغییرها و نبردها، و نه عکس آن.

شعر، غیرمستقیم بر چیزها اثر می‌گذارد، چراکه شعر بعدها قبل از هر چیز، سخنش نخست با خودش است. آگاهیِ یک مبارز صحبتش با بیرون است، لیکن آگاهیِ یک شعر سخنش در درون و با یک خود پنهان و درونی است. شعر این‌گونه سنجیده نمی‌شود که چه چیزی برای عرضه داشتن به بیرون دارد، چراکه او ذاتاً هیچ‌چیزی عرضه نمی‌کند، به‌عبارتی او با خودش سخن می‌گوید و گوش ما فقط

به اعلام درونی و منولوگ های تاریک و نفس‌های نهفته‌ی او است. شعر از صدای درونی خودش جدا نمی‌شود... انقلابی بودن شعر، از آن نوع انقلاب بودن‌هایی است که زبان سیاست قادر به ترجمه‌ی آن نیست. چیزی را که نزد ما به شعرِانقلابی معروف است صرفاً صداهای شعر، و نه این‌که خود شعر است، درک و فهم‌های بیرونی آن است، تفسیرهای بیرونی آن است... وجودِ انقلابِ واقعیِ شعر همواره در درون خود شعر است و با زبان دیگری بیان نمی‌شود، صرفاً به‌وسیله‌ی خود شعر قابل تفسیر است و از حقیقت‌های درونیِ تکستِ شعری نیز محسوب می‌شود و بیرون از متن می‌میرد. با زبانی دیگر قابل‌گفتن نیست و اگر به زبانی دیگر محول شد، اگر از شعر درآمد و با سیاست تفسیر شد، در آن صورت به چیز دیگری غیر از شعر مبدل می‌شود. کوتاه‌سخن این‌که این انقلابی گری است که باید در شعر خلاصه شود و قواعد خود را با قواعد شعری منطبق سازد و زبان خود را تغییر بدهد و در شعر ماهیت گم‌گشته‌ی خود را بیابد و نه این‌که شعر در انقلابی گری. چیزی که لازم است این‌که، این انقلاب است که باید از جسم و ملکوت شعری گذر کند و نه این‌که شعر از جسم و ملکوت انقلاب. به‌عبارتی انقلاب زمانی که در شعر ساکن می‌شود بلافاصله آن ساحت فانتاسمیک درون خود، که سیاست موجب ویرانی آن بوده را بازمی‌یابد، یعنی همان ملکوت خیالی‌ای که واقعیت آن را به محاصره درآورده است. اما زمانی که شعر در انقلاب خلاصه می‌شود، شعر، زبان و ماهیت خود را از دست می‌دهد و نمی‌تواند چیزی نیز کشف بکند. به معنایی دیگر، شعر انقلابی این‌گونه نیست که خود را غرق در واقعیت بکند، بل به‌نوعی است که انقلاب را غرق در فانتاسم سازد و این‌که انقلاب همیشه ابزار و خدمت گذاری برای حقیقت است، درحالی‌که حقیقت و شعر دو نوع عرصه‌ی جدا از هم‌اند و جهان‌هایی هستند که هرکدام به سرزمین‌های متفاوتی مربوط می‌شوند.

شعر، قانون و زبان

شیللر[۱]، دریکی از مشهورترین جملاتش شاعران را به‌مثابه «قانون‌گذاران نا قانونمند (قانون‌شکن) جهان»[۲] توصیف می‌کند. این گفته از آن زمان تا به امروز همچنان در عرصه‌ی نقد، چالش‌های عمیقی از خود بر جای گذاشته است. «فرانتس یوزیف ستزیرنین» در بررسی این نظر می‌گوید: «اگر فرض بر این باشد که زبانِ شعر به جهان تعلق دارد، دراینصورت بایستی گفته شود که شاعر، قانون‌گذار نامرئیِ زبان نیز هست... و اگر بخواهیم این‌گونه نیز فرض بکنیم که قانون بخشی به‌زبان، به‌معنای قانون بخشی به دیگر بخش‌های جهان است، بنابراین می‌توان گفت که سیستمِ زبانِ شعر آفریننده‌ی سیستم جهان نیز است.»[۳]

خود ستزیرنین اما فرض دیگری نیز بر اساس همان نظر شیللر ارائه می‌دهد و می‌گوید: «اگر فرض بر این باشد که شاعر، برهم زننده‌ی قوانین جهان است، به این خاطر که زبان متعلق به جهان است، بنابراین شاعر، قانون‌شکنِ پنهانیِ زبان نیز است» که به‌عبارتی بعدها عدم نا انسجامی زبان شعر، آفریننده‌ی نا انسجامی جهان است.

چیزی که در این‌جا مهم است، و باید فهمیده شود واژه‌ی «جهان» است. به‌عبارتی، جهانی که شاعر آن را نابود می‌سازد یا برایش قانون می‌گذارد، یک جهانِ بیرونی نیست، بل یک جهانِ زبان‌شناختی است، و این‌که بعدها نیز قانون‌شکنی جهان از قانون‌شکنی شعری سوا نیست، همچنان که قانون بخشی به جهان نیز قابل‌تفکیک از قانون بخشی به زبان نیست. جهانی را که شاعران، قانون‌گذاران آن محسوب می‌شوند، جهانِ زندگیِ واقعی و زندگی‌های روزمره نیست، بلکه تصویری از جهانی است که از آن‌سوی واقعیت‌ها، آغازیدن می‌گیرد. شالوده‌ی

---

۱. Johann Christoph Friedrich von Schiller: یوهان کریستف فریدریش فون شیلر، (۱۷۵۹-۱۸۰۵) شاعر، نمایشنامه‌نویس، فیلسوف و مورخ آلمانی.

2. nicht aner kannten Gesetzgebern erWelt

۳. رجوع شود به Gzemin.Dichtung & Theorie,e.jornal98-Litratur Primaer

تدوین قانون برای جهان، در حقیقت همان قانون گذاشتن‌هایی است که شعر برای خود می‌گذارد. به‌عبارتی در شعر، قانونِ جهان و قانونِ زبان از یکدیگر تفکیک نمی‌شوند. چیزی که در شعر آن را جهان می‌نامند، چیزی جز خود زبان شعر نیست، و چیزی نیز که در شعر آن را زبان می‌نامند، چیزی نخواهد بود جز ستراکتور همان جهان مخصوصی که با قرار گرفتن در خارج از آن وجود خود را از دست می‌دهد و وجودی نخواهد داشت.

شاعر آن کسی است که برای سرزمین‌های خیالی، قانون تعیین می‌کند. بر قوانینش به‌گفته‌ی «شیللر» هیچ ارجی گذاشته نمی‌شود، چون‌که اساساً جهانی را که او برایش قانون تعیین می‌کند، جهانی ناپیدا و ناشناخته است، اما پرسش اساسی‌ای که در این‌جا مطرح می‌شود این است که آیا آن جهانِ درونی و ناشناخته و نا ارجمند، فی‌نفسه هیچ ارزش واقعی‌ای نیز دارد؟ آیا اگر صرفاً شعر یگانه گیتی زبان‌شناسی است، بنابراین چرا بدل به فضایی غالباً ناخواسته و دردناک می‌شود؟ اگر شاعر، قانون‌گذار قلمروی در همسایگی قلمروهای ما است، چه چیزی باعث می‌شود که این‌گونه بیگانه و دردناک به آن نگریسته شود؟

بایستی گفت که در حقیقت، قانون گذاشتن از برای یک جهان دیگر، به معنای تعیین یک قانون متضاد است. هنر به خرج دادن از برای ساختن یک جهان دیگر، به‌مثابه‌ی تهدید کردن جهان امروز است. به‌عبارتی هر کس که برای یک جهان خاص دیگری قانون تعیین می‌کند در اصل قانون جهان دیگری را می‌شکند و فراموش می‌کند. ستزیرنین به این تفکر اشاره می‌کند و می‌گوید: «در اصل سبک شاعرانه‌ی قانون‌گذاری، نابودسازی قوانین است». «ه.س.پ» ستزیرنین در ادامه به همان ترس افلاطونی اشاره می‌کند، زمانی که وی صحبت از این می‌کند که: خلق یک موسیقی جدید یعنی متزلزل ساختن و متلاشی کردن قوانین دولت. بنابراین با دانستن این‌که در یونان باستان، موسیقی و شعر هر دو به‌یک چشم نگریسته می‌شدند، نتیجتاً به این درک نیز نائل می‌شویم که قانونِ دنیایِ ناپیدایِ شعر نیز به‌معنای جفا، بی‌حرمتی و نابود ساختن ریشه‌ای قانون‌های واقعی است.

شعر، زمانی که قوانین یک جهانی را در برابر جهان دیگری قرار می‌دهد،

زمانی که تبدیل به یک قانون‌گذار فضایی دیگری می‌شود، اساساً باید گفته شود که شعر نه هدفش این است و نه می‌تواند و نه می‌خواهد که جای دنیای واقعی را بگیرد. به‌عبارتی دست‌کاری کردن شعر به‌منظور رفتن آن به‌سوی زندگی، برخلاف دست‌کاری کردن‌های سیاسی به‌صورت تحمیلی صورت نمی‌گیرد، این در حالی است که هر وقت تصویر جهان همچون یک آلترناتیو سیاسی عرضه می‌شود، ازآن‌پس دیگر با تمام قوا وارد زندگانی شخصی افراد می‌شود... لیکن یوتوپیای شعر یوتوپیایی است که هیچ‌گاه نمی‌خواهد از یوتوپیا بیرون بیاید. شعر یک نوع دشواری است که اسیر دیوارهای خودش است. ناممکنی است که دست‌بردار ناممکن بودن خویش نمی‌شود. بنابراین شعر صرفاً بر افرادی تأثیر خواهد گذاشت که خود آزادانه رویشان را بر آن باز بگذارند... به‌عبارتی‌دیگر، شعر برخلاف سیاست که بدون هیچ نوع هماهنگی و هیچ هدفی وارد سراسر عرصه‌های زندگی ما می‌شود، است. شعر نمی‌تواند قبل از آن‌که ما حضور خود را برای ورود تأثیرش اعلام نکرده باشیم بر ما تأثیر بگذارد و وارد زندگانی‌ـما بشود. شعر نمی‌تواند هیچ زندگی‌ای را فراگیرد، مگر آن زمان که خود زندگی با آن عهد کرده باشد و به شعر تبدیل شود.

پذیرفتن شعر، به‌معنای پذیرفتن قانونِ نوعِ دیگری از زبان و زبانِ نوعِ دیگری از قانون است.

شاعر آن زمان که جهان خود را می‌سازد، به‌عبارتی جهان‌های دیگری را متلاشی می‌کند. زمانی نیز که جهان خود را می‌سازد، می‌داند که جهان او می‌تواند تمام جهان‌ها را در خود فراگیرد، بدون آن‌که خود در هیچ جهانی حل شود.

ضمیمه‌ای کوتاه

شعر و دیگر ژانرها

پونژ یک شاعر است، وانگهی او در کنار شعر هر چیز دیگری نیز هست، این به آن معنا نیست که پونژ در کنار شعر چیزهای دیگری را هم می‌نویسد، خیر... بالعکس، او درست در لحظه‌ای که شعر می‌نویسد چیزهای دیگری را نیز نوشته است. به‌عبارتی، خود شعر به‌زعم پونژ، خود نقد نیز هست... خود شعر، خود تأملات فلسفی نیز است... سخن انتزاعی و سخن عادی نیز هست... هم منطق و هم غیرمنطقی نیز است.

شعر پونژ نثری است مجرد، لیکن پس از هر شعری از او دیگر صحبت از جنس‌های ادبی معنایی نخواهد داشت. پونژ نه‌تنها در ما نسبت به شعر گمان می‌سازد، بلکه هنگامی‌که که شعرهای او را می‌خوانیم احساس می‌کنیم چیزی که باز به تعریف نیازمند است شعر نیست بلکه نثر است...

با چنین حقایق ساده‌ای که اشعار پونژ به ما نشان می‌دهند، می‌توان به رابطه‌ی شعر و دیگر چیزها پی برد.

شعر هیچ‌گاه نیاز به تعریف ندارد، حتا اگر زمانی هم‌چنین مسأله‌ای پیش بیاید و بخواهیم که شعر را تعریف کنیم، به این جهت نیست که آن را به یک

استدلال و یک نوع رهنمایی برای فهمیدن مبدل کنیم، و یا آن را به افق فهمی برای درک خود از دیگر شاعران تبدیل سازیم، بل برای این است که به آن خیانت کنیم. به‌عبارتی هر شعر بزرگی این را به ما یاد می‌دهد که شعر، آنی نیست که آن را درک کرده‌ایم...

بنابراین اشعار پونژ ترکیب بدون مرزی است از تمامی آن چیزهایی که درباره شعر و درمورد چیزهای دیگر جهان می‌دانیم. چیزی که از پونژ دستگیرمان می‌شود آن سرکشی‌ها و «ریسک ــ مغامره» هایی نیست که شعر در نثر انجام می‌دهد، بل ریسکی است که نثر در شعر انجامش می‌دهد... به باور من شعر در بیرون از خود زبانی ندارد، او سرزمینی است ورای هر چیزی، او بیرون آمدنی نیست، پرنده‌ای است که با بیرون آمدن از لانه‌ی خود خواهد مرد.

او به پیشواز چیزها نمی‌رود، به مهمانی ژانرهای ادبی نمی‌رود، بالعکس چیزی که بایستی به دعوت شعر برود، همان جنس‌های دیگر هستند. شعر حضورش این‌جایی است و کسی را فرانمی‌خواند، بلکه این نثر و فلسفه و حکمت‌های دیگر هستند که ناچار می‌شوند به منزل او روی بیاورند. به‌عبارتی شعر در اشکال دیگری ظاهر نمی‌شود بلکه این جنس‌های دیگر هستند که باید در آینه‌ی شعر آشکار شوند... شعر نمی‌تواند به چیز دیگری به‌جز وجود خود مبدل گردد، لیکن قادر است به هر چیزی کمک کند تا درجایی دیگر و جدا از مکان‌های خود سر بیرون بیاورد. به‌عبارتی توانایی این را دارد که آستانه‌ی خود را تا جایی بروی ما بگشاید که هر ظرفیتی را پذیرا باشد و در سرزمین خود انواع فضاها را بر ورود هر چیزی باز بگذارد، قادر است هم‌زمان یک نصف اش در روز واقع باشد و نصف دیگرش در شب، یک نصف اش در معنا باشد و نصف دیگرش در تاریکی‌های معنا. به‌عبارت‌دیگر شعر می‌تواند هم به عقل شرعیت ببخشد و هم به جنون، هم به‌روشنی شرعیت بخشد و هم به وهم، هم به معناهای روزانه‌ی ما شرعیت بخشد و هم به معناهایی که صرفاً مختص به ما هستند. «به‌عبارتی، معناهایی که ورای معانی معمولی معناها هستند»، یعنی به قواعد ساده‌ی دستور زبان‌ها و همچنین به من و تو که همواره خواهان بیرون ایستادن از چنین دستوارت

زبانی‌ای هستیم. چنین آزادی مطلقی نیز موجب می‌شود تا شعر همواره همان جنس تعریف ناپذیر خود باقی بماند، همان جنسی که بشود و برای من و تو ممکن باشد که آن را از نو بسازیم و همواره نیز به ادامه‌ی بازی‌های خود در آن بپردازیم.

جنس شعر، جنسی است که می‌توان هر چیزی به آن بخشید، لیکن نمی‌شود چیزی از آن گرفت، مقدور است هرچه را بخواهیم به منزلگه‌اش ببریم اما امکان ندارد چیزی از خانه‌اش بیرون آورده شود. به معنایی شعر، پیش ما نخواهد آمد، بلکه این ما هستیم که محکوم به رفتن به‌سوی منزلگه او هستیم. او در ما نمی‌نشیند بلکه این ما هستیم که محکوم به آرام گرفتن در خانه‌ی اوییم. به‌عبارتی با خارج شدن از دنیای شعر، هیچ نوع حقیقتِ بزرگی با خود به همراه نخواهیم داشت. زمانی که از شعر بیرون می‌آییم هیچ‌چیزی جز خود شعر را به همراه نداریم. شعر جز خود، هیچ نوع سیاست و حکمتی برای عرضه به جهان ندارد. نمی‌تواند هیچ نوع حقیقت و هیچ نوع شعاری را برای هیچ‌کسی اعلام کند. هیچ نوع پلانی برای هیچ‌چیز متفاوتی جز خود ندارد. شعر، سندی برای هیچ حقیقتی نخواهد بود. شعر مانند دانش و علم نیست که قادر به اثبات و توجیه هر چیزی باشد، به معنایی دیگر با خارج شدن از دنیای ابهام‌های شعری، هیچ‌چیز دیگری جز شعر قابل‌مشاهده نیست. بااین‌وجود شعر، کسی را از منزل خود بیرون نمی‌راند، لیکن کسی که به خانه‌ی او وارد می‌شود بایستی حتماً اصول اساسی او را پذیرفته باشد، اصولی که پیش‌تر آن را اصول تعریف ناپذیری شعر نامیدیم.

سیاست در شعر تعاریف خود را به دور می‌اندازد و بدل به چیز متفاوت‌تری از سیاست می‌شود، فلسفه در شعر نیز چیز دیگری خواهد بود، چیزی که کاملاً مغایر با شناسه‌های فلسفه است.

بنابراین، هم سیاست و هم فلسفه و هم دیگر مساله‌ها می‌توانند به‌واسطه‌ی چنین دیدگاهی جواز ورود به خانه‌ی شعر را کسب کنند. لیکن بعدها نه در توانایی سیاست خواهد بود که شعر را به ابزاری برای سیاست تبدیل کند، و نه این‌که فلسفه قادر خواهد بود که آن را به ابزاری برای فلسفه مبدل سازد. بل این سیاست است که باید به شعر مبدل شود و این فلسفه خواهد بود که باید دست از لوژیک خود شسته

و وارد لوژیک های مملو از آنارشیستی‌های گوناگون شعر بشود... شعر، هر چیزی را به‌واسطه‌ی نظم خود بازسازی می‌کند، و حاصل آن نیز بعدها هر چه باشد، حقیقت یا که خیال، انسجام یا که هرج‌ومرج، هارمونیّت یا که شکستن... نه حقیقتِ سیاست خواهد بود و نه حقیقتِ فلسفه، نه خیالِ سیاست خواهد بود و نه خیالِ فلسفه، بل حقیقت و خیالِ خود شعر خواهد بود.

هر چیزی کَه بخواهد به خانه‌ی شعر روی کند، ناگزیر باید از صفت‌های خود برهنه شود و صفت‌های شعری را بر تن کند... شعر هر چیزی را به مثال خود تبدیل می‌کند ولیکن خود به هیچ‌چیز دیگری تبدیل نمی‌شود... ماهیت او انواع مختلف ماهیت‌ها را در آغوش می‌گیرد، لیکن خودش در هیچ ماهیتی حل نمی‌شود. و این‌که هر زمان به این بیندیشد که ماهیت خود را زیر سؤال ببرد، آن زمان احتمال شایستگی نامِ شعری را نیز می‌تواند داشته باشد.



پونژ در یکی از قصیده‌های خود موجز از هر جای دیگری به تعبیر آن دیدگاه‌ها می‌پردازد. که به قول او شاعران «ایدئال‌ها و زیبایی را به هیچ قیمتی» قبول نمی‌کنند. چیزی که باید مهم باشد «بالا گرفتن آرزوی تعبیرها تا قله‌ها است». چیزی که باعث اهمیت مالارمه نزد پونژ می‌شود این است که او «آرزوهای بلندپروازانه ای نسبت به ثروت و سامان شاعران دارد، او پشت هر صدایی، به دنبال همان سرمایه‌ها سرگردان است. او آرزوهای نظم و جنون را از هیچ‌کسی نمی‌گیرد».

در این‌جا باید پرسید که آیا آن سرمایه‌هایی که متعلق به شعر است، چه چیزهایی است؟ چرا می‌خواهد آرزوهای نظم و جنون از کسی گرفته نشود؟ نظم یا جنون؟ سیستم یا هرج‌ومرج؟ انسجام یا بی‌نظمی؟ شعر، همه‌ی این‌ها را از درون به سرمایه‌های خود تبدیل می‌کند. به‌عبارتی، شعر در ورای چنین تقسیم‌بندی‌هایی به فعالیت‌های خود ادامه می‌دهد و فراتر از چنین تقسیم‌بندی‌هایی می‌زید.

با نگرش ژرفی در این باره متوجه خواهیم شد که شعر اساساً با چنین

تقسیم‌بندی‌هایی همراه نیست. بلکه این ما هستیم که همواره در بیرون از شعر از تصویرهایی صحبت به میان می‌آوریم، که هر بار بخواهند به درون خود شعر بازگردند بدل به همان غباری و خامی می‌شوند.

شعر همان‌گونه که هایدگر می‌گوید: «با هستی قرابت دارد». بنابراین تمامی تقسیم‌بندی‌های عظیم متافیزیکی، بالأخص واژه‌هایی همچون «نظم/جنون یا بی‌نظمی» «معنا/بی‌معنا» نسبت به شعر بیگانه می‌نمایند. پونژ در قصیده‌ی دیگری اذعان می‌دارد: «کلمه، خدا است، من کلمه هستم، جز کلمه چیزی وجود ندارد». چنین ویژگی مطلقی که پونژ برای کلمه قائل است، چنین خدا سالاری‌ای که پونژ نسبت به کلمه روا می‌دارد، ذاتاً به این معنا نیست که واژه دارای جوهر از قبل مشخص‌شده‌ای است، بل به این معناست که در حقیقت این کلمه است که می‌تواند میزبان هر چیزی واقع شود، هر چیزی را شامل شود و دروازه‌ی گشوده‌ای باشد بر روی وجود. به‌عبارتی، شعر ورای مجموعه‌ی آن اختلاف‌هایی به وجود خود ادامه می‌دهد که بعدها شکل می‌گیرند. به معنایی دیگر، شعرَ در آن‌سوی ضدیت‌ها متولد می‌شود و چنین اختلاف‌هایی نیز بعدها بازگشته و زیر سایه‌ی قدرت خداوندانه‌ی آن یکی می‌شوند... زمانی که شاعر می‌گوید: «جز کلمه چیزی وجود ندارد»، این به همان معنایی نیست که یک فیلسوف تجربه‌گرا یا همان‌گونه که برکلی می‌گوید: «بیرون از احساس هیچ‌چیزی وجود ندارد»، بلکه به این معنا خواهد بود که ماهیت‌ها در بیرون از شعر، از چنان ماهیتی برخوردار نیستند که شعر بخواهد آن‌ها را مشاهده کند. چیزها زمانی که وارد شعر می‌شوند، معانی‌شان تغییر می‌یابد. بنابراین چیزی که در بیرون از شعر قرار دارد، با آن‌چه در درون شعر است، متفاوت است...

و این‌که نزد شعر، صرفاً چیزهایی می‌توانند هستی داشته باشند که در شعر وجود داشته باشند.

شعر نارسیست غریبی است... شعر تا استخوان غرق در «خودپرستی — نارسیستی» خویش است.

***

اگر با چنین شروعی به شروع یک مسأله‌ی قدیمی رجوع کنیم، باید پرسیده شود که: چه کسی امروز موفق است، هگل یا شلگل؟

هگل که هنر «شعر» را در سطحی نازل‌تر از دین و فلسفه می‌دانست، یا شلگل که بر این باور بود که یک روز تمامی ژانرها در شعر ذوب می‌شوند و معتقد بود که در آینده سرنوشت فلسفه این خواهد شد که در شعر تحلیل رود.

بدون شک شعر کمتر از فلسفه نیست، بلکه شعر چیزی دیگر و متفاوت از فلسفه است... شعر نمی‌تواند خود را بیازماید و به فلسفه مبدل شود، لیکن می‌تواند فلسفه را ناچار سازد تا به جست‌وجوی بلاغتی دیگر و متفاوت از زبان خود باشد، تا بتواند به‌واسطه‌ی چنین بلاغتی به شعر راه بیابد و در آن اسکان گزیند و زیر نور زبان دیگری خود را برانداز کند. به باور من شعر، تحلیل رفتنِ در هیچ‌چیزی را نمی‌پذیرد، بلکه توانایی به تحلیل بردنِ چیزها را دارد. و در این‌جاست که می‌توان به آن توازن سحرانگیز پونژ نیز پی برد که می‌گوید: «کلمه خداست، من کلمه هستم، جز کلمه چیزی وجود ندارد»...

عظمتِ واژه‌ی شعر در این است که همه‌ی دیگر ژانرها در خود فرامی‌گیرد و به‌آن‌ها ماهیت شعری می‌بخشد.

بنابراین، به نظر من گام شلگل بلندتر و پیشتازتر از هگل است. این درست است که فلسفه در بیرون از شعر نیز همچنان زنده می‌ماند، لیکن باید گفته شود که همواره همه‌ی آن آرزوهای اصیل فلسفی، سوای قدرت فیلسوفان، به‌واسطه‌ی روح شاعر است که در شعر حل خواهد شد و از نگاهی دیگر شکل خواهد گرفت و ماهیت‌های دیگر خود را کشف خواهد کرد. به معنایی دیگر جنس شعر، جنسی است که «در اصل» نشانه‌های بسیار کمی از نشانگان دیگر جنس‌ها را به خود می‌گیرد.

بنابراین کسی که شعر را انتخاب می‌کند، کسی است که می‌خواهد خودش باشد، کسی است که می‌خواهد کمترین اثری از «دیگری» در او نباشد...

به‌عبارت‌دیگر، این تنها شعر نیست که بلاغت خود را از هر بلاغتی جدا می‌سازد، بلکه شاعر نیز به‌واسطه‌ی همان بلاغت شعری است که معنای خود را

به‌عنوان یک انسان از دیگری جدا می‌سازد. این شاعر است که کلمه را به عرش آسمانی خود و به درجه‌ی خدایی می‌رساند، این شاعر است که «کلمه» را از نشانه‌های «بیرونی شعر» پاک می‌گرداند. به‌عبارتی هیچ کلمه‌ای از سوی خدا مستقیماً به کلمه‌ای شاعرانه تبدیل نمی‌شود بلکه، بعد از یک جنگ طولانی، بعد از یک درگیری عمیق، بعد از یک نوع پاک‌سازی بی‌رحمانه، به همان نقطه‌ای که در آن سخن می‌گوید برمی‌گردد، به همان نقطه‌ای که ورایِ زبانِ تقسیمات و جنس‌ها و ارزش مورال ها است.

پونژ بسی ژرف‌تر به توصیف آن می‌پردازد و در قصیده‌ی «بلاغت» می‌نویسد: «من به افرادی می‌اندیشم که از سر ناامیدی دست به خودکشی می‌زنند، چراکه معتقدند، بسی چیزهای زیادی از «دیگری‌ها» در درونشان است».

به آن‌ها می‌توان گفت: «تنها چیزی که در درون شما یافت نمی‌شود، کلمه است». به آن‌ها می‌توان گفت که: «بروید و شاعر بشوید». آن‌ها پاسخ خواهند داد و گفت: «اما این برای من ممکن نیست، زمانی که می‌خواهم از خودم تعبیر کنم، احساس می‌کنم که هنوز دیگری‌ها در من وجود دارند. کلمات کامل هستند و این هرگز من نبوده‌ام که دیگری‌ها هستند و آن‌ها هستند که صحبت می‌کنند».

در این‌جا لازم است که به یادگیریِ سودِ هنرِ درگیری بپردازیم، همان ضدیت با واژه، هنری که بتوانیم به‌واسطه‌ی آن صرفاً چیزهایی را به‌زبان بیاوریم که همان مقصودهای خود ما باشند. همان هنرِ خشونت با واژه و مطیع ساختن آن. کوتاه‌سخن این‌که تأسیس یک بلاغت باشد، یا به‌گونه‌ای دقیق‌تر، هرکس در پی یادگیری هنرِ ریختنِ بلاغتِ منحصربه‌فرد خود باشد.»

درحقیقت «هنرِ رویارویی ضدیتِ با واژه»ای که پونژ آن را پیشنهاد می‌کند، چیزی نیست جز همان هنرِ ارجاع دادنِ واژه به شعر و به خلوصیّت شعری، همان ارجاع دادن واژه به شعر و بلاغت محض شعری. ما بایستی روش خشونت با واژه را یاد بگیریم تا واژه بتواند هم بلاغت خود و هم بلاغت ما را شکل ببخشد، بلاغتی که خالی از نشانه‌های دیگری‌ها باشد. به‌عبارتی برای این‌که کلمات نتوانند به‌صورت خودبه‌خود به زبان بیایند و فقط شعر آن‌ها را به زبان بیاورد. به زبانی

دیگر، خشونت با کلمه، کلید بلاغت است... و بلاغت نیز به‌معنای مطیع ساختن تمام ماهیت‌ها و تبدیل ساختن همه‌ی آن‌ها به شعر است.

بنابراین می‌توان گفت که شعر تنها کنش انسانی‌ای است که قادر است زبان را به دوره‌ی کودکی‌اش بازگرداند. به‌عبارتی دیگر، تمام ژانرهای دیگر زبان را به‌پیش می‌رانند، به‌سوی یک نوع پیری، جز شعر که همیشه زبان را به عقب و به دوره‌ی کودکی بازمی‌گرداند.

پایان



... شعر فضایی است متفاوت از هر فضایی دیگر. شعر یعنی بیگ بنگ: هستی: آغاز:... . وانگهی شعر، هم تقلیدِ طبیعت و هستی است، و هم آینه‌ی وجود خویش. شعر خود یک وجود مستقل از هر چیز و هر وجود دیگری است. این‌که شعرجهنم نیز است: تجربه‌ی دوزخ. درواقع شعر خود هستی ست: زبان. و زخمِ وجودِ آدمی. پاییز. کلمه‌های زرد و نارنجی. پرتقال خونی. نقطه‌ی مقابَل زندگی: مرگ: استعاره! در هستی و در خود. اگر به صورتی کلی به آن بپردازیم می‌توان گفت این شعر است که هستی را می‌بخشد، دنیا را می‌آفرینند و بر بندگانش ابری از کلمه می‌باراند و خون را با شعر می‌شوید.

ادبیات، هنر و اندیشه ـ ۷۷
ISBN: 978-600-326-172-3





www.afrazbook.com